

Una representació a Madrid de les obres dramàtiques de Francesc Fontanella (1738)

Albert Rossich
Universitat de Girona, Espanya

Pep Valsalobre
Universitat de Girona, Espanya

Abstract The article presents the recent discovery of a printed translation into Spanish of the two most important plays by the Catalan Baroque playwright Francesc Fontanella (1622-1681). Both plays were performed in Madrid in 1738 on the occasion of the wedding of Charles of Bourbon (King of the Two Sicilies, future Charles III of Spain) to Maria Amalia of Saxony, daughter of the King of Poland. We will analyse the literary and operatic context of the celebration, the characteristics of the translation in relation to the Catalan originals, the musical aspect of the pieces (accentuated in the Spanish version), some aspects of the staging, and the possible involvement of Fray Agustín Eura.

Keywords Francesc Fontanella. Agustí Eura. Charles of Bourbon. Maria Amalia of Saxony. Baroque theater. Màquina real. Opera. Eighteenth Century.

Índex 1 Les festes pel casament de Carles de Borbó, rei de Nàpols, i Maria Amàlia de Saxònia. – 2 Les dues obres originals de Fontanella. – 3 La versió castellana. – 4 El traductor anònim. – 5 Dades sobre la representació: titelles, *màquina real*.



Peer review

Submitted 2022-10-11
Accepted 2023-04-06
Published 2023-06-30

Open access

© 2023 Rossich, Valsalobre | © 4.0



Citation Rossich, A.; Valsalobre, P. (2023). "Una representació a Madrid de les obres dramàtiques de Francesc Fontanella (1738)". *Rassegna iberistica*, 46(119), 101-122.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2023/01/006

1 Les festes pel casament de Carles de Borbó, rei de Nàpols, i Maria Amàlia de Saxònia

A la primera meitat del segle XVIII es va produir a Madrid un fet ben inusual. Dues peces dramàtiques catalanes, traduïdes al castellà, van ser representades en una ocasió solemne i amb una posada en escena molt preparada. Eren les dues peces teatrals que Francesc Fontanella havia escrit a finals de la dècada de 1640, i que van significar, com és sabut, una fita culminant del barroc literari català. A desgrat de la seva importància, aquestes obres no van veure la llum en la versió original fins molt més tard: la *Tragicomèdia d'Amor, firmesa i porfia*, la primera, va aparèixer fragmentàriament el 1862; la segona, *Lo Desengany*, no va sortir fins al 1968. En castellà, en canvi, havien aparegut totes dues traduïdes abans, en un imprès del qual fins avui no se'n tenia notícia, o al qual ningú no havia parat atenció. La portada diu això:

Relación de las fiestas que se han executado en esta corte por la imperial y coronada villa de Madrid en celebridad de las bodas de los señores reyes de las Dos Sicilias D. Carlos de Borbón y Doña María Amelia, princesa de Saxonia. Y dos comedias que se representaron a la misma celebridad en una casa particular, intituladas Amor, Firmeza y Porfia, y El triunfo de el Desengaño, con su Loa y Saynetes. Compuestas por Un Ingenio.

El llibre comença amb una dedicatòria plural a la reina Isabel Farnesio, segona esposa de Felip V, a Bàrbara de Braganza, esposa del príncep hereu Ferran de Borbó (el futur Ferran VI), i a les infantes Maria Teresa i Maria Antònia. No duu data ni peu d'impremta, ni hi consta el nom de l'autor, amagat sota la qualificació d'«un ingenio». Segur que aquests factors, sumats a la raresa de l'exemplar,¹ han contribuït al fet que hagi passat desapercbut fins avui. La data d'impressió, en tot cas, no pot ser sinó la de 1738, no gaire després de la celebració del casament de Carles de Borbó amb Amàlia de Saxònia, fet que el text commemora.² El lloc ha de ser Madrid, la ciutat que va organitzar «las fiestas que se han executado en esta corte», tal com consta

Aquest treball s'insereix en el projecte *Francesc Vicent Garcia (1579-1623) en el contexto barroco: edición, interpretación y recepción de su obra literaria* del MINECO, ref. PID2020-118588GB-I00.

1 L'únic exemplar que en coneixem és a la Biblioteca Universitaria de Sevilla, fons antiguo, signatura A 112/015(6). Actualment està digitalitzat: <https://archive.org/details/A11201506>.

2 L'imprès fa constar sempre aquest nom sota la forma d'«Amelia». El fet que això es repeteixi a la majoria de relacions editades a Espanya sobre l'esdeveniment mostra que l'error parteix de les notícies inicials que se'n van donar.

a la portada. I com hem dit, l'autor de les dues obres de teatre, compostes originàriament en català, és Francesc Fontanella, encara que els textos van ser modificats pel traductor per adaptar-los al context celebratiu, com veurem més endavant. Tot i això, les dues obres són substancialment les que Fontanella va compondre.

El fet que no s'explicités el nom de l'autor no era tan estrany com podríem pensar. Aquest era un hàbit que no podem considerar insòlit, ni ocasional. D'altra banda, el text que es presentava era una traducció, en alguns punts refeta i adaptada a la present commemoració. Com observa Rainer Kleinertz, la qüestió

nos conduce necesariamente a un problema fundamental de los libretos del siglo XVIII, de manera especial –pero no únicamente– en España: la identificación de un libreto como traducción o adaptación. Esta tarea no es siempre fácil. ¿Quién sospecharía, por ejemplo, que bajo el título *Competencia de amistad, furor y piedad* se esconde nada menos que *L'Olimpiade* de Metastasio, y que el «melodrama armónica» *Dar el ser el hijo al padre*, estrenado en 1736, con música de Corradini, no es otra cosa que el *Artaserse* de Metastasio, traducido y adaptado al teatro español? (Kleinertz 1996, 9)

Retornem, però, als fets que es festejaven. Carles de Borbó, rei de les Dues Sicílies, era un dels fills del segon matrimoni de Felip V, i anys a venir acabaria regnant a Espanya amb el nom de Carles III. El seu casament amb Maria Amàlia de Saxònia, filla del rei de Polònia, va ser anunciat a començament de 1738 i es va celebrar per poders a Dresden el nou de maig del mateix any.³ Diverses ciutats europees es van fer ressò dels fets: Nàpols, Dresden, València, Sevilla, Roma, Madrid ho van celebrar amb diversos espectacles i cerimònies.⁴

Els esposos –ja ho eren per poders– es van veure per primer cop el 19 de juny al regne de Nàpols i van fer l'entrada triomfal a la capital el 4 de juliol.⁵ Un cop ratificat el casament a la ciutat de Gaeta, Carles va enviar una carta al seu pare Felip V donant-li la notícia. La carta arriba a la cort de Madrid el 4 de juliol, i tot seguit el rei ordena commemorar el feliç esdeveniment. Lluminàries i focs van celebrar l'enllaç, amb la crema d'un castell de focs d'artifici. L'ajuntament de Madrid va fer tres dies de gala, i el mateix va fer Nàpols

3 Completeu les informacions del poema que fa d'introducció a les dues obres amb les notícies d'Antonio Pineda (1881, 69-80).

4 Pel que fa a Espanya, veg. les nou relacions que recull Jenaro Alenda (1903, 22-6). Fan referència a Madrid, Sevilla i València. Sobre les festes de Roma, veg. Díez del Corral (2015).

5 Això segons l'imprès; Pineda (1881, 78) diu que va ser el 2 de juliol.

(Fiore 2021). Com un dels actes destacats, el 8 de juliol es va estrenar a Madrid la primera òpera cortesana (*Alessandro nell'Indie*, amb la música de Francesco Corselli i lletra de Pietro Metastasio) al Coliseu del Buen Retiro (Carreras 2000).

L'ambaixador de Nàpols, el príncep della Rocca, s'havia avançat a les festes de la ciutat amb la representació al seu palau madrileny de la serenata *Il Polnice*, de Francesco Feo, el 19 de juny (Casanova 2019, I, 70). Les celebracions privades per aquest fet van continuar, a Madrid. El 15 i 16 de juliol, al palau del duc de Montemar, capità general dels exèrcits, es van representar *Clicie*, «una melodramma o serenata armónica», amb llibret de José de Cañizares i música de Francesco Corradini, i *Las Nupcias de Perseo y Andrómeda*.⁶ La descripció de la festa mostra que l'audiència es completava amb un banquet sumptuós i ball.

Pel mateix motiu a València, el 31 de juliol, també es va representar una òpera, *Por amor y por lealtad*, amb música de Giovanni Battista Mele i lletra igualment de Metastasio. El text imprès va ser repartit entre els assistents. L'òpera es va fer a la Casa de Comèdies de l'Olivera i l'entrada va ser gratuïta per a tothom (Zabala 1960, 63-70). L'autor de la relació d'aquelles festes s'excusava que no s'hagués representat una òpera composta expressament per a l'ocasió; però la *Lloa*, això sí, era original:

que aunque no se avía hecho para el caso, solo el título era ya muy del assumpto. Pero lo fue una discreta introducción o *Loa*, dispuesta por un celebrado ingenio cuya habilidad no necesita de más recomendación que su obra misma.⁷

Quant a la nostra *Relación*, no sabem exactament els dies de la representació madrilenya de les obres de Fontanella.⁸ Naturalment,

6 *Relación de la solemne fiesta que el duque de Montemar celebró en su palacio por tres dias continuos, comenzando el día 14 del mes de julio de 1738 en demostración de júbilo por el feliz matrimonio de el Rey de las dos Sicilias, hijo de Phelipe V y de Isabel Farnesio, Reyes de España, con la Serenissima Princesa María Amalia Valburga, hija del Rey Augusto de Polonia*, s.i., [Madrid, 1738]. L'obra ja s'havia representat al teatre Príncepe –en tot cas, el títol coincideix– el 30 de gener (Leza 1997, 143).

7 *Relación de las festivas aclamaciones con que celebró la siempre fidelísima ciudad de Valencia la noticia de los augustos desposorios de el Señor Don Carlos Sebastián de Borbón y Farnese, infante de España y rey de las Dos Sicilias y Jerusalén, con la Serenísima Señora Doña María Amelia Christina, princesa de Saxonia, hija de los Señores Reyes de Polonia. Executáronse en dicha ciudad de Valencia en los días 25, 26, 27, 28, 29, 30 y 31 de julio y primero de agosto de el presente año de 1738, s.l., s.i., 37-38.*

8 La *Relación* pròpiament dita, és a dir, la descripció de les festes i altres activitats celebratives que es van organitzar a Madrid amb motiu de les noces esmentades, es desenvolupa només en un poema en octaves que ocupa les pàgines inicials de l'imprès (2-8), després de la portada. A continuació ja trobem l'«Argumento», que no és altra cosa que una justificació de com s'avé l'argument de les obres fontanellanes a l'ocasió

l'extensió de les dues obres i el tipus tan heterogeni de representació obliga a pensar en dies diferents. L'estudiós Juan José Carreras publica una carta que feia referència a les diverses festes organitzades a Madrid per commemorar aquest enllaç, en què un empresari, Pierasini, es queixava de la feina que havien d'assumir els músics italians que les representaven totes:

En fuerza de haberme representado Pierasini que estos músicos tenían dos fiestas a su cargo, una del embajador de Nápoles, otra del duque de Montemar, y la mía, que recelaba no estudiasen sus papeles [...]. (Carreras 1997, 112)

«La mía» era la que s'havia d'interpretar al teatre del Buen Retiro. Però les representacions madrilenyes no van ser tres, sinó quatre. La *Relación* de les obres de Fontanella consigna, efectivament, que es va representar una òpera «muy vistosa» al Real Coliseo del Buen Retiro: és l'òpera *Alessandro nell'Indie*. Esmenta també els «festesjos» que havia ofert l'ambaixador de Nàpols en què va mostrar «su gusto, poder y vizarría». Encara, menciona els que va fer el duc de Montemar a casa seva, fent representar *Clicie* i *Las Nupcias de Perseo y Andrómeda*. Va ser tot tan lluit, a can Montemar, que «el Mar salió de madre». Però, a aquestes, la *Relación* que ens ocupa afegeix les festes «de un particular» (p. 6).

L'imprès és posterior a la representació, ja que al·ludeix a l'especificació de *Lo Desengany* en passat («Este poema se ejecutó con muñecos hechos para el intento»), i ha de ser passat el 16 de juliol, data de l'última de les representacions a casa del duc de Montemar. Aquesta es devia produir segurament després de l'estiu. Encara que l'imprès reproduïx els textos de Fontanella, no és un llibret per seguir la representació. El que fa és descriure com es va fer. D'altra banda, aquestes dues estrenes no van ser emparades per la ciutat: va ser «dos comedias que se representaron a la misma celebridad en una casa particular» (segons el text de la portada).

En un palau senyorial? Potser no. És estrany que la *Relación* doni tants detalls de les altres peces i tan poques d'aquesta. Explica on es va representar l'òpera que va pagar la ciutat de Madrid, al Buen Retiro; esmenta que l'altra la va organitzar l'ambaixador de Nàpols; i diu que la del duc de Montemar es va fer a casa seva. Aquesta, en canvi, era la festa «de un particular»:

Imitando en todo a Epimetheo
(de adonde se toma la épica ossadía),

que se celebra (pàgines 9-10). La resta de l'imprès, fins a la pàgina 100, l'ocupen les dues obres de Fontanella traduïdes.

quiso Particular con grande asseo
seguir los hechos nobles a porfía,
sin temer de este el castigo y Prometheo,
que es de su corazón tal la valentía
que a buitres, monos y águilas desprecia,
pues [los que]⁹ ocupan el tiempo solo aprecia.

Al vers, on diu *Particular* hem d'entendre un simple particular, un paísà comú. Creiem que això exclou que puguem identificar aquesta celebració amb una representació cortesana. És l'obra d'algú que volia imitar, això sí, els actes que feia la noblesa. A la mitologia grega, Epimeteu és el germà de Prometeu. Si Prometeu mirava al futur, Epimeteu observava el que ja havia passat. L'autor, poc diligent, com Epimeteu, s'ofereix amb retard a celebrar el casament dels reis de les Dues Sicílies, però no té por de ser amonestat per això per cap dels dos germans. Menysté l'àguila o els animals que devoren el cor del castigat Prometeu i valora la gent pel treball que fan. Només se'ns acut una possibilitat que justifiqui que aquest particular no vulgui descobrir el seu nom: i és que la persona que encarrega i paga la festa fos el mateix autor del text, que per modèstia -i perquè el text, al capdavall, no era seu- no es volgués donar a conèixer.

El traductor no consigna tampoc el nom de Fontanella. Podríem pensar que així es feia l'autor de dues obres literàries de gran mèrit i que ho feia per vanitat. Però potser no era ben bé així: les obres s'atribueixen a «un ingenio». No revelar el nom de l'autor induïa a creure que les dues peces havien estat compostes per a l'ocasió, i la idea es reforçava amb les dedicatòries que es feien dins el text a Carles i Maria Amèlia -o Amàlia. L'obsequi als nuvis d'aquesta manera era més apreciable, i no calia excusar-se d'aprofitar una obra preexistent, com a València (veg. *supra*).

Són moltes festes, en diversos llocs, pel mateix motiu. És important contextualitzar aquestes representacions, perquè és en aquest any 1738 que s'inicien les representacions regulars d'òpera als teatres públics de Madrid:

El domingo de Carnaval de dicho año, día en que se inauguró el nuevo teatro de los Caños del Peral, puede considerarse como la fecha *oficial* de la instalación de la ópera italiana en Madrid, puesto que por vez primera se representaba en un local decoroso,

⁹ Completeu l'últim vers segons que demana el sentit. El resultat és un vers d'onze síl·labes, però això no ha de ser obstacle per a la correcció, perquè al llarg del poema alternen sovint els versos de deu i onze síl·labes.

ejecutada por artistas de reputación y con el aparato escénico que reclamaba. Se hizo la ópera *Demetrio*.¹⁰

És molt possible que la reina Isabel de Farnesio estigués al darre-re d'aquesta funció operística de Carnaval, promovent-la (Carreras 2000, 328). Fos com fos, al cap de poc, el 8 de juliol de 1738, com hem dit, ja es va representar al Buen Retiro, a la cort de Felip V i la parmesana Isabel Farnesio, la primera òpera inequívocament cortesana del regnat de Felip V, el drama de Metastasio *Alessandro nell'Indie*, en italià. A partir de llavors el teatre madrileny del Buen Retiro es va convertir en el marc preferent de grans òperes, on els compositors italians, sobretot napolitans (Francesco Corradini, Giovanni Battista Mele) estrenaran les seves obres.

Doncs bé: és en aquesta conjuntura de passió per l'òpera italiana que es representaran les dues obres de Fontanella. Per aquesta raó, la música hi té un paper que accentua el que ja tenia a les obres quan ell les va concebre, especialment en el cas de *Lo Desengany*.¹¹ Així es dedueix de l'última didascàlia que tanca l'obra, que precisa: «Esto se acomodó a música de Coradini, de otra ópera». 'Una altra òpera' significa que aquesta també ho era. Com *No hay que temer a la estrella si domina Venus bella*, una òpera bufa de 1734, *Trajano en Dacia* y *Cumplir con amor y honor*, «drama de un ingenio matritense» (1735) o *Dar el ser el hijo al padre*, amb el llibret traduït de Metastasio (1736), totes amb música de Corradini. Potser l'adaptació musical va ser del mateix Corradini, que al llarg de la seva vida va alternar les activitats en teatres públics amb muntatges operístics privats de nobles i cortesans.¹² De tota manera, com recorda Carreras, en aquesta època «el compositor tiene [...] una importancia secundaria, detrás, en cualquier caso, del dramaturgo y los cantantes», situació que anirà canviant al llarg del segle XVIII i que al segle XIX s'invertirà, de manera que el músic adquirirà com més va més importància (Carreras 2000, 323).

La pràctica de traduir els llibrets de Metastasio i altres autors al castellà per crear noves òperes espanyoles podia haver suggerit la idea de fer el mateix amb un text català. La influència de l'òpera italiana i l'arribada de músics i cantants d'aquesta procedència havien creat un clima favorable al nou gènere. Això fa que el conreu de serenates i òperes en residències aristocràtiques madrilenyes es

¹⁰ Carmena (1878, 22). *Demetrio en Siria* era una òpera amb música de Giovanni Battista Mele i la lletra, una traducció de Metastasio.

¹¹ Vegeu una primera aproximació als aspectes musicals del teatre fontanellà a Gilabert (2018).

¹² Corradini es va donar a conèixer com a compositor a Nàpols, i es va traslladar a València, a la cort del príncep de Campoflorido, que era sicilià, però a partir de 1731 ja el trobem a Madrid vinculat als teatres públics de Madrid (veg. Leza 1997).

generalitzi a la dècada dels anys 30 del segle XVIII (Carreras 2000, 336). Amb l'antecedent de l'òpera *Alessandro nell'Indie* esmentada, del 1738, les celebracions cortesanes activaran noves manifestacions operístiques: l'aniversari d'Isabel Farnesio serà el motiu de representar *L'Artaserse*, de Metastasi, i el de Felip V motivarà una nova representació de *L'Alessandro nell'Indie*, el 19 de desembre (Carreras 2000, 339).

2 Les dues obres originals de Fontanella

Francesc Fontanella va escriure les dues obres a Barcelona durant la Guerra dels Segadors, entre 1640 i 1652, però, tot i que es dona per segur que es van representar aleshores a la ciutat, les funcions no s'han pogut documentar. Per tant, la traducció descoberta ara és la primera referència coneguda d'una representació del teatre de Fontanella.

De Fontanella només ens han arribat dues obres senceres, les que van ser traduïdes, representades i estampades a Madrid: la *Tragicomèdia d'amor, firmesa i porfia* i *Lo Desengany* (Fontanella 2022), dues fites dignes de figurar entre els millors textos del teatre hispànic del segle XVII. Totes dues són formalment complexes, per motius diferents, i s'inscriuen en el que anomenaríem teatre de cort o de palau, una expressió dramàtica de caràcter privat i elitista que no crea tradició. És a dir que no són obres concebudes per esdevenir peces de repertori de cap companyia, sinó que estan destinades a sengles representacions privades. Es devien representar, doncs -tot i que no tenim dades positives d'aquesta circumstància-, en salons nobles barcelonins per part d'actors no professionals, entre els quals l'autor -que hi fa alhora de director, d'actor i de personatge- i amics seus amb noms bucòlics, la qual cosa dota l'espectacle d'una característica barreja de ficció i realitat, i al mateix temps permet la interacció amb el públic, de condició social elevada.

2.1 La *Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfia*

La primera peça que Fontanella va emprendre va ser la *Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfia*. És una obra ambiciosa i polivalent composta per diverses peces interrelacionades, la principal de les quals és una comèdia barroca de 3.208 versos.

Podem resumir-ne l'argument de manera sintètica: els principals protagonistes de la *Tragicomèdia d'amor, firmesa i porfia* són Fontano, Elisa i Guidèmio, que constitueixen un triangle amorós. Fontano i Guidèmio pretenen l'amor d'Elisa, però ella prefereix el segon. L'acció passa en una època d'hostilitats entre els pastors del Besòs, grup a què pertany Fontano, i els del Llobregat, entre els quals hi ha Elisa

i Guidèmio. Al principi, els dos bàndols vivien pacíficament, però ara estan en guerra des que fa quinze anys Tirsis, majoral del Llobregat, va raptar Filis, pastora del Llobregat i esposa de Menalcas, el majoral del Besòs. Els contendents decideixen exposar el seu enfrontament a l'arbitri d'un oracle i aquest dictamina que la pau entre els dos pobles només serà possible quan les dues estirps s'uneixin pel matrimoni dels seus descendents. Això sembla afavorir les pretensions de Fontano, fins que la descoberta que Elisa és, en realitat, filla de Menalques, i Guidèmio, fill de Tirsis, fa que acabi confluint la voluntat dels enamorats amb la predicció de l'oracle.

L'obra és un exemple de la utilització del recurs dramàtic de l'anagnòrisi, en què el reconeixement tardà de la qualitat real d'una persona altera les expectatives del desenllaç.

Però més enllà de la complexitat argumental i de l'ambició literària que es reflecteix en el llenguatge, són els elements complementaris els que fan d'aquesta obra també un producte singular: una lloa, una cançó, un entremès -amb un ball per a l'entremès- i un *Ball de la Pintura*.¹³ L'argument de la *Loa* mostra Fontano -és a dir, Fontanella- explicant als actors presents un somni que acaba de tenir. Al somni, se li han aparegut Apol·lo, déu de la poesia, i Talia, musa de la comèdia, dolguts perquè la moda barroca teatral havia imposat a Catalunya els temes i la llengua dels castellans. En aquest sentit, la lloa transparenta la contrarietat de l'autor perquè el teatre a Catalunya està dominat per «assumptos estranys» (és a dir, forasters). Fontano es queixa que «sols s'aplaudesca lo llenguatge castellà», i hi contraposa un cercle pioner de lletraferits comandat per ell mateix per fer-hi front mitjançant l'escriptura i representació d'obres dramàtiques ambicioses i modernes: «[...] los primers catalans | que a noble teatro donen | les flors cultes del Parnàs». Amb aquests versos, l'escriptor barceloní llança una aposta reivindicativa: la refundació d'un teatre culte i profà en llengua catalana que segueixi els esquemes del teatre cortesà francès, italià i castellà.

Òbviament, el fet que l'obra escenifiqui un conflicte violent i durador entre pastors -un escenari aliè al món pastoral quasi per definició- xoca amb les expectatives del gènere bucòlic. Com ja havíem percebut en tractar de les èglogues fontanellanes (Valsalobre 2013), l'autor utilitza el gènere bucòlic no pas per evadir-se de la realitat històrica conflictiva sinó, ben al contrari, per ficcionalitzar un present tumultuós. El cas de la *Tragicomèdia* remet als enfrontaments interns entre

13 Recordem, com assenyala el títol de l'imprès de la *Relación* de 1738, que tant la *Tragicomèdia d'amor, firmesa i porfia* sencera, amb les tres jornades o actes, com les corresponents peces complementàries (lloa, entremès i ball, ball de la pintura) van ser incorporades a la representació madrilenya.

les dues faccions polítiques oposades a la monarquia castellana. Alhora potser planteja també una voluntat de reconciliació necessària.

2.2 *Lo Desengany*

Lo Desengany sorprèn per la seva estructura singular, heterodoxa respecte dels paràmetres de la comèdia barroca, dels quals s'allunya conscientment. Ens ho diu el text mateix: «No és tragèdia, ball, comèdia, | ègloga, entremès ni loa, | però de tot lo dramàtic | és una harmonia nova» (v. 329-32). En realitat, l'autor la subintitula «poema dramàtic».

Un resum de l'argument podria ser aquest: Tirsis i Mireno sofreixen pels seus amors contrariats. El primer convenç el segon de buscar l'ajut del màgic Mauro, el qual nega tota validesa a beuratges ni conjurs tradicionals de la màgia negra. Però amb l'objectiu de posar remei als turments amorosos, els anima a presenciar i fins i tot a participar en una obra que s'està a punt de representar sobre les noces de Vulcano amb Venus. Tirsis i Mireno, doncs, sota la figura dels déus Nereo i Mercuri, descobriran la inutilitat de la gelosia de Marte, enamorat de Venus, i la ridiculesa d'uns déus vençuts per les passions amoroses, fins que l'aparició del *Desengany* els ensenyarà que la solució als patiments amorosos es troba en un mateix, en la racionalització per la via del desengany com a superació de l'engany que és l'amor.

L'obra compta amb ingredients típics del teatre burlesc, però amb una inesperada càrrega moral, en la qual es proposa l'assumpció del desengany com a solució de les penes d'amor. Fontanella utilitza l'artifici del teatre dins el teatre per fer representar a Tirsis i Mireno una obra mitològica que els permetrà reconèixer els errors dels humans en les febleses dels déus.

La solució al conflicte amorós apareix verbalitzada pel personatge al·legòric del *Desengany*, amb el qual Fontanella planteja la superació dels tòpics literaris de l'amor, que aboquen a la insatisfacció amorosa permanent, mitjançant una sortida racional del conflicte passional. El sentiment amorós, substancialment enganyós, ha de ser superat per la via constructiva del desengany.

En canvi, les noces de Venus i Vulcano són el triomf de la sexualitat i la derrota de l'Amor: així ho proclama Priapo tot cantant una cançó obscena. Vet aquí una percepció amarga de l'amor, una passió que aboca sistemàticament al fracàs.

La versió de Fontanella de la faula mitològica s'insereix com a acció teatral dins de l'acció inicial com un mirall amb funció catàrtica de les angoixes amoroses dels dos joves enamorats, Tirsis i Mireno. El mirall és també l'instrument concret ofert per Mauro, a dintre del qual es representa l'acció mitològica; un mirall que, en comptes de tornar la imatge que s'hi reflecteix, obre màgicament una finestra perquè els homes surtin fora d'ells mateixos i es reconeixin en la conducta dels déus.

El cas és que l'estructura en dos actes en què es disposa l'obra esdevindrà una característica del teatre musical castellà, la *sarsuela*, dita així perquè es representava davant els reis al palau de la Zarzuela de Madrid. La primera -hipotèticament- sembla que va ser *La selva sin amor*, amb text de Lope de Vega però produïda i composta per italians, amb un pròleg i un sol acte de set escenes, de la qual no conservem la música, i que es va escenificar davant de Felip IV al 1627. Després d'aquesta mostra aïllada, no tenim notícia de cap peça d'aquest tipus fins al 1657, en què s'estrena *El golfo de las sirenas*, de Pedro Calderón de la Barca, o al 1659 quan el mateix autor escriu *La púrpura de la rosa*, que no s'estrenarà fins al 1701 a Lima.

3 La versió castellana

Gran part del text castellà manté una conformitat molt estreta amb l'original. Notem-ho, per exemple, amb l'acarament entre l'original i el trasllat de la primera octava de *Lo Desengany*:¹⁴

Esta que veus nativa arquitectura
de pardo i negre marbre fabricada,
cenyida de la bàrbara espessura,
dels caçadors i feres ignorada,
és la porta fatal, lòbrega, obscura
de la cova de Mauro celebrada:
escola singular de sa doctrina,
temple funest de Pluto i Proserpina.

Esta que ves nativa arquitectura
de pardo y negro mármol fabricada,
ceñida de la bárbara espesura,
de fiera y cazador siempre ignorada,
es la puerta fatal, lòbrega, obscura
de la cueva de Mauro celebrada,
escuela singular de su doctrina
y el templo de Plutón y Proserpina.

El text castellà, però, no és una versió íntegrament fidel. El traductor va canviar alguns passatges dels textos per adaptar-los a l'esdeveniment en el qual s'havien de representar. Les alteracions són relativament abundoses però abasten una extensió breu, en general, i responen a uns criteris fàcilment perceptibles.

Pel que fa a l'adaptació al nou context, totes les referències geogràfiques a Catalunya han estat substituïdes per altres d'espanyoles a *Amor, firmesa i porfia*. Així s'esdevé que el Besòs i el Llobregat passen a ser el Tajo i el Manzanares, respectivament, mentre que el Ter és ara el Jarama i el Segre (però també el Cardoner) pren el nom del Nares (Henares), afluent del Jarama, el qual al seu torn ho és del Tajo. En el mateix sentit, les *selves laletanes* (v. 574) apareixen com a *selvas carpentanas*; o, més endavant, la *ribera laletana* (v. 2306) és

¹⁴ No és aquest un treball de traductologia, sinó que només descriurem les modificacions que aplica la traducció sobre l'original català per tal de inserir-lo en un context referencial castellà i en funció de l'avinentsa històrica que se celebrava.

en castellà la *ribera toletana*. Alella aflora com a *Acella*, a l'Entremès. En aquesta mateixa peça breu còmica, quan el personatge de Possimico creu que és Juan Rana –un graciós de la comèdia castellana que feia el paper d'alcalde– dicta una carta a un escriptor adreçada «a sa mestressa des lloc» a la qual anomena Ruca (v. 158-74) –que juga amb un pretès Duca/duquessa–, la referència a la destinatària és en la traducció «a la Duca a Leganés», desbaratant l'acudit amb Ruca/ruquessa de l'original i aigualint la gràcia d'aquest.

Però això no és tot. En la *Tragicomèdia* abunden les al·lusions al català i al grup de lletraferits que liderava Fontanella a Barcelona: autor, personatges i actors, alhora. Òbviament totes aquestes referències són eliminades o substituïdes per altres de més adients al context cortesà i madrileny de la traducció. Per exemple, a la lloa del text català hi ha aquell important fragment en què Fontano-autor reivindica el teatre culte català i anima els seus col·legues acadèmics a dur-lo a terme (vv. 224-99); doncs bé, en la traducció, Possimico, uns versos abans (entre els 95-112 de l'original), avança l'entrada d'Àpol·lo, molest perquè el públic està més pendent de la música de les òperes que no de les bel·leses del text. I ja en la part central de la reivindicació fontanellana se substitueixen totes les referències al llenguatge castellà i als catalans per un encàrrec a l'autor d'una «Pastoral comedia» per a les noces reials; de la mateixa manera, desapareixen els v. 284-7 i 292-9 de l'original, en què s'al·ludeix a l'acadèmia barcelonina i a la catalana empresa. Els v. 305-11 –sempre a la lloa– amb referències al llenguatge català són suprimits, i els 324-33, en què s'esmenten les dames catalanes espectadores de l'obra, es canvien per al·lusions als contraents reials. Amb la mateixa finalitat adaptativa, només de començar la lloa, els sants esmentats per Possimico havien estat substituïts per altres de més familiars al públic castellà.

De vegades, el traductor decideix escurçar fragments del text bé amb la voluntat d'alleugerir escenes (en una ocasió n'elimina tot una: l'escena 4 del primer acte, un llarg parlament còmic de Possimico), bé perquè el fragment planteja dificultats per ser traduït (366-73 de la lloa, 587-98, 845-54, 1053-64, 1195-8); en ocasions, modifica substancialment alguns passatges (859-976: parlament de Guidèmio; etc.).

Altres canvis més anecdòtics poden ser que les dames barcelonines (v. 3180), al·ludides al final de l'obra passen a ser un abstracte *Auditorio*. O el fet que quan Possimico adopta el paper de Coca, a l'Entremès, parla una mixtura estrafeta de català i sobretot francès, sense els elements occitans que hi havia al model. En aquesta mateixa peça breu s'ha eliminat el sucós diàleg de l'original entre Rana i l'escriptor, en què aquest darrer anava repetint el que li dictava l'alcalde fingit, de manera que el fragment perd tota la substància còmica.

Finalment, al Ball de la Pintura de la mateixa *Tragicomèdia*, el traductor descarta les dues darreres estrofes (vv. 36-45) de la cançó inicial i, en canvi, insereix un *Recitado* de 6 versos i una ària de 9;

als vv. 54-65 hi ha un canvi d'ordre en les estrofes i, finalment, desapareix l'estrofa última de la Pintura adreçada a les dames de la sala (vv. 146-53). Arran d'això, es pot dir que, en termes generals, en la versió castellana es potencien aspectes musicals que no són tan explícits a l'original.

Notem que, sorprenentment, romanen els noms dels personatges de l'original, especialment Fontano, que apareix com a autor a la lloa (!). El traductor els podia haver canviat perfectament però no ho va fer. Era un homenatge implícit a l'autor català? En tot cas, confiava que el nom de Fontano ja només designava un personatge de ficció.

A *Lo Desengany* no tenen lloc les adaptacions geogràfiques, perquè aquesta obra està localitzada en espais aliens a la geografia real, mitològics. Pel que fa a la resta, es produeixen modificacions i supressions semblants a les que hem vist a la *Tragicomèdia*. Ara bé, hi ha alguns canvis que mereixen ser notats. El principal potser és el fet que el personatge de Cassolano és escombrat de l'obra i, per tant, tots els fragments que protagonitza o en què és al·ludit són suprimits. Una altra innovació a destacar és que els personatges de Tirsis i Mireno, que a l'original fontanellà prenen els rols de Nereu i Mercuri en l'obra mitològica interna, en la traducció no efectuen tal permuta, de manera que es perd la idea d'experimentar de prop les mutacions amoroses de Marte, ja que en castellà ho fan com a espectadors externs; d'aquí que no se sàpiga ben bé perquè hi són els déus Mercuri i Nereo. Alhora, el famós passatge en què Mauro defineix l'obra que representen (vv. 329-36: «No és comèdia [...] | és una harmonia nova») s'esfuma. A diferència de la versió de la *Tragicomèdia*, en la de *Lo Desengany* els noms de Fontano i Guidèmio, que a l'original apareixen esmentats com a actors (vv. 323-5), en el trasllat castellà són ara estalviats.

Com era d'esperar, versos com «Oh belles dames, honor | de la invicta Barcelona!» (vv. 301-2) són modificats, i esdevenen «O bellas damas, honor | de nuestra Esfera dichosa!»; com «He vingut a Barcelona» (v. 1821) es metamorfosa en «He venido a aqueste sitio». En la mateixa línia, el traductor prescindeix de tot el passatge dels pintors catalans contemporanis de Fontanella (vv. 422-34).

Un seguit de supressions i alteracions del versionador al castellà manifesten una sistematicitat molt il·lustrativa. Es tracta de fragments que en el trasllat apareixen 'suavitats' o bé han caigut o s'han modificat amb una voluntat de censura molt evident. Si bé en la *descriptio puellae* que fa Vulcano de Venus la traducció canvia alguns versos i tempera molt les comparances alimentàries per altres de més rutinàries, la censura es manifesta en els passatges més obscens de l'original català. Per exemple, en aquest mateix fragment (de I, 7), que acaba amb el vers «quan clave allí lo pinzell» (v. 474), per dir que només aleshores podrà retratar el centre de l'anatomia

venusina, aquest és substituït per un anodí «quando llegue a ser su dueño». A la mateixa voluntat respon la retallada de passatges grollers i obscens (v. 919-26, 1005-92 i els parlaments de Flora, Priapo, etc., en el passatge picant de l'escena 4 del segon acte).

En la versió castellana de *Lo Desengany* el text no es divideix explícitament en escenes sinó en *Mutaciones* del decorat, que no coincideixen exactament amb les escenes de l'original. I pel que fa a les addicions textuais, potser les més importants són que l'obra (tant la *Lletra* com l'obra en dos actes) ve encapçalada per una *redondilla*, absent a l'original: «Zelos, mudanzas y engaño, | si atiendes con reflexión, | alcanzará tu pasión | el triunfo del desengaño», alhora que en la *Lletra* inicial, la veu «Un» és substituïda per «Music[a]» i al final s'hi afegeix un «Recitad[o]» de mètrica irregular respost per una «Àrea» (=ària) de dues quartetes. Per acabar, al final, després del v. 1974 i darrer de *Lo Desengany* original, la traducció afegeix intervencions dels quatre déus seguides d'un recitat d'Apol·lo i es tanca amb una ària (en què intervenen Nereo, Mercuri, Mart, etc.), amb música i cor, amb referències als personatges que es casen, Carlos i Amelia. Es clou, com hem vist, amb el comentari «Esto se acomodó a música de Coradini, de otra ópera».

4 El traductor anònim

L'imprès manté certa ambigüitat sobre l'autor del text. A la portada es fa constar simplement que les dues peces dramàtiques són obra d'un *ingenio*. Ens podríem preguntar, doncs, si aquest nom fa referència a l'autor de les obres (Fontanella) o al traductor.

Alguns indicis fan pensar que el poeta i religiós Agustí Eura (Barcelona, 1684-Ourense, 1763) (veg. Eura 2002) podria estar implicat d'alguna manera en l'operació del trasllat de l'obra fontanellana al castellà en aquella efemèride. Fra Eura, membre de l'Acadèmia de Barcelona (després Reial Acadèmia de Bones Lletres; Valsalobre 2002) i prior dels convents agustins de Girona i de Barcelona, va desplegar una considerable activitat cultural a la Barcelona dels anys 30-40 del Set-cents, que es va reflectir en un aplec d'obres ben diverses: va compondre un bon nombre de textos poètics, la major part en català, si bé també en castellà i en llatí (poesia ascètica, traduccions parafràstiques o amplificades d'Ovidi, versions bíbliques, poesies de circumstàncies...), va deixar manuscrites dues apologies de la llengua catalana, una art poètica inacabada (*Tractat de la poesia catalana*) i dos tractats d'apologètica catòlica en llatí i va veure impresos dos sermons solemnes en castellà, un d'ells predicat a Madrid al 1734 i publicat allà mateix a l'any següent.

Eura coneixia de prop l'obra fontanellana: havia copiat de la seva mà les obres de teatre i una bona part de la poesia de Fontanella

en un manuscrit que avui conserven a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona (ms. 3-I-10). És veritat que l'imprès de Madrid mostra que no sempre segueix les lliçons d'aquest manuscrit, sinó que ocasionalment coincideix amb expressions d'altres manuscrits que en aquells punts divergeixen del manuscrit acadèmic: és possible que Eura, a part de la còpia que va deixar al convent dels agustins (que més tard acabaria a l'Acadèmia), hagués preparat una còpia personal a partir d'altres manuscrits; o bé que, mentre era a Madrid, hagués demanat a Barcelona que li fessin arribar una còpia de l'obra dramàtica de Fontanella, amb contaminacions d'altres testimonis.

Una altra mostra del coneixement de l'obra fontanellana, fins i tot de la seva predilecció pel poeta català de mitjan segle XVII, és que al *Tractat de la poesia catalana* (Eura 2002, 596-637) Eura fa quatre esments de Fontanella per un de Garcia, i no fa menció de cap altre poeta català. Tres dels quatre exemples de vers fontanellà que utilitza en la seva poètica pertanyen a la *Tragicomèdia*: al cap. 7, «De la synalepha» reporta: «No obstant, se troba lo contrari en Fontanella, *Tragicomed. past.*, acte 2, scena 5, dient: *Oh! Esperansas olvidadas*» (v. 1668); al cap. 9 «De la figura eclipsis» (=elisió), afirma: «y així la executan los famosos poetas catalans, Garcia y Fontanella, en estos versos: *Nous' par, quem vaitx adobant, etc. | ja nom' aturment ni plor, etc. | qui podra escriure ab carbo, etc. | sens amprarme de ningu, etc. | Promets quant la pena aumentas, etc. | Del exterior not' pags, etc.*», el cinquè dels quals és el v. 1190 de la mateixa obra, i fa exactament: «prometes glòria quan la pena augmentes»; al mateix lloc fa referència al cap. 11 «De la figura dièresis», on explica que «Axí se experimenta en lo famós Fontanella, puitx a voltas comet eclipsis en esta dicció: *Promets*, y a voltas no, sinó que pronuncia *prometes*, escrivint en la *Tragicomèdia pastoral*, act. 2 scen. 1, axí este vers de 8 sýl·labas: *Promets quant la pena aumentas*; y allí mateix, scen. 5, escriu este altre de 8 sýl·labas axí: *Prometes raitxs apacibles*» (v. 1814). Finalment, al cap. 10, «De alguns corol·laris», comenta que no pot cometre's sinèresi de tres vocals en algunes ocasions «com se experimenta, per la rahó sobredita, en este vers de 8 sýl·labas de Fontanella: *Si' adulacio attractiva [...]*», vers que no apareix a les obres dramàtiques.

Fins i tot l'afer de la censura dels fragments més sexualment explícits a què ens hem referit abans pot aplicar-se a la manera de fer d'Eura, un frare agustí moralment rigorós: en les seves traduccions ovidianes desfigurava les al·lusions més atrevides sobre els amors lèsbics de Safo o els besos d'aquesta a Faon (Valsalobre 2017, 128-9).

Però hi ha encara una dada fonamental: Eura era a Madrid entre 1734 i 1738. Com a prior, va haver d'anar-hi per fer gestions a la cort amb motiu del trasllat del convent dels agustins de Barcelona –perquè era dins del perímetre 'estratègic' de la Ciutatella– que comptava

amb l'oposició dels establiments eclesiàstics veïns. Les obres, frenades per l'administració reial, van resultar desencallades per les gestions d'Eura: «amigo de personas influyentes en el Consejo de Castilla, consiguió algunas subvenciones para continuar las obras». El reial decret de continuació de les obres es va emetre al novembre de 1735.

Durant la seva estada a Madrid, on residia al convent agustinà de San Felipe el Real, va ser nomenat predicador *in exercitio* per Felip V. Poc després el rei el proposava com a bisbe; diversos testimonis apunten la data de 22 de novembre de 1736. A mitjan 1736 formava part de la llista de candidats per al bisbat vacant de Solsona, però el rei va establir que se li havia d'atorgar un bisbat de Castella però no aquest en territori català. Les gestions s'allargaren i el 27 de gener de l'any 1738, el Papa el nomenava bisbe d'Ourense. El 27 d'abril era consagrat bisbe a l'església del convent de San Felipe el Real de Madrid. Finalment, el 29 de maig Eura entrava a la catedral d'Ourense i feia la jura com a bisbe.

A la traducció castellana de les peces dramàtiques es detecten errades de mètrica i de rima que fan de mal explicar. Podríem pensar en la funció eminentment pràctica de la versió, que era oferir als cantants un text per enllaçar amb la partitura i als espectadors una guia perquè poguessin seguir la trama de la peça.¹⁵ Potser també la precipitació, a causa d'una urgència insalvable. Això, si no és que es va imprimir, per error, una versió no definitiva.

Vegem-ho tot plegat amb un exemple. La dedicatòria aprofita nombrosos versos de l'esplèndida *Ègloga de Fontano a una hermosura* («Íncrita, excelsa Lise generosa») i continua amb una traducció gairebé literal del principi d'una de les composicions més conegudes de Francesc Fontanella, el *Vexamen* d'un certamen literari dedicat a sant Tomàs. Una senzilla comprovació en aquest últim poema fa veure uns errors de mètrica incomprensibles:

No ja de Febo inspiració sonora,
no altiu aliento d'èpica osadia
enseñe a ingeni humil Musa canora,
inspire a plectre ronco grave Harmonia,
puix de Tomàs la glòria vencedora
és Febo lluminós, dolça Talia
a qui invoquen les mètriques camenes
propici amparo, tutelar Mecenes.¹⁶

No de Febo inspiración sonora,
no altivo aliento de épica osadía
enseñe ingenio humilde gran Corona,
inspire a plectro ronco grave Harmonía,
pues de Carlos la gloria vencedora
es Febo luminoso, dulce Thalía
a quien invocan las métricas camenas
propicio amparo, tutelar Mecenas.

¹⁵ Carreras (2000, 331-332) recorda un text que fa broma sobre això, quan un empresari teatral diu a la cantant que «il libretto non deve esser capito; [...] si canti bene, e non importi il resto» (de l'obra *L'impresario delle Canarie*).

¹⁶ Text de l'edició en línia pendent d'incorporació a la base de dades www.nise.cat.

El fragment traduït s'allarga tres octaves més, substituint les referències a Barcelona i sant Tomàs per al·lusions al rei Felip V i els nous esposos. I més avall reprèn nous versos de Fontanella. Centrant-nos, però, en el passatge transcrit, podem comprovar que el vers 1 és hipomètric; que al vers 3 falta la preposició davant el complement directe i falla la rima; i que als versos 4, 6 i 7 sobra una síl·laba. Es pot pressuposar que hi ha alguns errors de còpia, i un editor actual, a la vista del model fontanellà, podria justificar la correcció d'introduir *ya* al vers 1 i la preposició *a* al vers 3, però no pot canviar el mot *Corona* d'aquest mateix vers, que no rima, perquè ja es veu que ha estat introduït conscientment. Ni es poden eliminar les síl·labes sobreres als versos 4, 6 i 7, que són el resultat d'una traducció literal del català, en què els versos apareixien correctament escandits. En aquest cas, vista la freqüència que en aquesta composició els versos de 12 síl·labes (comptant segons la mètrica castellana) alternen amb *endecasílabos* podem acceptar que el poema partia d'aquesta fórmula versificatòria mixta. O podem arribar a la conclusió que el traductor preferíex una versió literal a una traducció ben mesurada. Però no deixa de ser estrany, perquè no era difícil regularitzar-ho tot en *endecasílabos*.

I més estrany encara en un cas com el d'Agustí Eura, que a més de poeta en català i castellà, era autor d'una preceptiva poètica, el *Tractat de la llengua catalana*. Però seria inversemblant creure que no hi va tenir res a veure. Amb el títol de predicador del rei Felip V, residia a Madrid en el moment en què es va anunciar el casament. Acabava de ser designat bisbe d'Ourense, però no s'hi va desplaçar fins a finals de maig. Els arguments que fan pensar en alguna possible vinculació d'Eura amb la traducció al castellà i amb les modificacions de l'obra fontanellana per tal que fos representada, i més tard impresa, el 1738 a la ciutat de la cort són, per tant, força sòlids: poeta ell mateix, familiaritzat amb el castellà, coneixedor de primera mà i admirador de l'obra fontanellana, copista de les seves obres, alhora que tendia a censurar passatges escabrosos en les seves traduccions, incorporava versos de Fontanella com a exemples a la seva poètica i es trobava a Madrid exactament en aquell període... Així, doncs, pràcticament descartada l'atribució de la traducció al poeta barceloní desplaçat a Madrid vistes les anomalies tècniques del text castellà, podríem pensar en el fet que actués amb una funció d'intermediari, de manera que proposava i encarregava la versió de Fontanella a algú altre del seu entorn, el qual va accedir a una còpia manuscrita diversa de les conservades. Podria molt bé ser un gest d'Eura enmig de tot aquest llarg procés per acabar de guanyar-se el favor de la monarquia.

5 Dades sobre la representació: titelles, *máquina real*

En l'imprès que testimonia la celebració es fa constar l'escenografia que es va utilitzar. A la representació d'*Amor, firmeza y porfía* hi havia

una arboleda que sirvió para la *Loa*, y levantándose la cortina del foro, se descubrió una choza donde estaba Fontano sentado sobre un peñasco durmiendo, y para la segunda jornada se mudó el foro en templo, teniendo en medio una estatua de Júpiter, y para todo el resto de la comedia sirvió la arboleda, echada la cortina de el foro.¹⁷

Tenim, doncs, tres espais: una arbreda, una cabana i el temple de Júpiter. Molt més complexa va ser la representació del *Triunfo del Desengaño*. A diferència de la tragicomèdia, que va ser representada per actors de manera convencional, el poema dramàtic va ser escenificat per a titelles moguts pels actors que recitaven el text.¹⁸

El teatro se cierra con una cortina en que está la fábula de Vulcano, con los cíclopes que trabajan, Venus y Cupido [...]. Por delante de esta cortina baja la Fama cantando lo siguiente, y en concluyendo, como se va subiendo, se sube también la cortina, y se descubrirá la mutación de gruta, y saldrán Tirsis y Mireno.¹⁹

L'originalitat d'aquesta escenificació va ser la utilització d'un artifici anomenat *màquina real*. El *Diccionario de Autoridades* de l'Acadèmia Espanyola dona aquesta accepció de la paraula *Machina*: «Por extensión significa conjunto de cosas dispuestas por método u orden que representan algún hecho: como el titilimundi, etc.» (*Aut.*, s.v.). Al·ludeix a una espècie de retaule, que és el model inicial d'aquest enginy. El sentit de *real* donava a entendre la magnificència de la instal·lació. «*Real*: Significa también grande, magnífico y suntuoso» (*Aut.*, s.v.). Es tractava d'una instal·lació força aparatosa de teatre de marionetes a través del qual es posaven en escena comèdies senceres, les mateixes que es representaven normalment als teatres públics. Potser simulava un teatre a la italiana, amb els decorats amb perspectiva, a diferència dels escenaris habituals dels altres teatres hispànics, en què el públic contemplava l'acció des dels tres costats de l'escenari (el frontal i els dos laterals).

John E. Varey documenta la primera actuació a Madrid amb *màquina real* l'any 1654, i novament l'any 1696, quan Francisco Londoño

¹⁷ *Relación* [Madrid, 1738], 17.

¹⁸ Així sembla que hem d'interpretar la frase reproduïda més avall: «lo bien que les manejaban los que adentro hacían los papeles».

¹⁹ *Relación* [Madrid, 1738], 17.

va fer vint-i-set representacions usant aquest artifici. Varey assenyala altres representacions de Londoño amb màquina reial, al corral del Príncipe (Varey 1957, 129-31 i 268-70). Segons una altra font documental, el 17 de febrer de 1709, al teatre de la «Cruz, Francisco Londoño dio principio a su máquina real representando la *Comedia de san Antonio Abad* y luego otras de santos» (Varey 1957, 131 i 273-5; Olmos 2020, 81). Per altra part, en un manuscrit de comptes de comèdies representades a Madrid entre 1735 i 1738 apareixen dos assentaments de 1737 i 1738 que enregistren el pagament de 1800 rals «al de la Máquina por el ajuste que se hizo». Devien ser per a Juan Plasencia, l'operari que en aquell moment feia anar una *máquina real*²⁰ i que segurament va ser qui va cedir i muntar la que es va fer servir per al *Triunfo del Desengaño*. És l'home de teatre que succeeix Londoño en aquest tipus de representacions a Madrid (Varey 1957, 131-2 i 149). En el cas que ens ocupa, se'ns parla de ninots fets expressament per a l'ocasió, però la màquina ja funcionava abans. L'imprès la descriu així:

Este poema se executó con muñecos hechos para el intento, muy bien vestidos, según a cada uno le correspondía su papel, y el teatro era una rueda, a forma de torno de monjas, donde jugaban las mutaciones del foro con mucha ligereza, acompañándolas las de afuera hasta donde estaba la cortina de la fábula de Vulcano, con tal arte que tirando solo una cuerda se movía todo a un tiempo, lo que dio gusto a los que lo vieron, así por la invención nueva como lo veloz de los movimientos a cada mutación, y lo bien que les manejaban los que adentro hacían los papeles; pues solo los bayles, pareciendo imposible el hacerse, fue lo que dio el mayor gusto, por haberse executado con gran propiedad. (75)

És interessant la comparació del teatre amb un torn, perquè això resol un problema exposat per Varey a propòsit d'una funció amb màquina real de 1692. Es tracta de la representació de l'obra *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua. Diu Varey que el text de la comèdia inclou aquesta acotació: «buélvese una tramoya, aparece una figura de demonio, y disparando cohetes y arcabuzes se va Angelio». I afegeix: «Tal mecanismo giratorio es imposible aplicarlo a un teatro de marionetas, las cuales no pueden entrar por una puerta con dintel» (1957: 174). Naturalment, si el teatre era una roda a manera del torn d'un convent de monges, com en aquest cas, la mutació era perfectament viable.

Pel que fa als decorats, les mutacions que marca l'imprès en el cas del *Triunfo del Desengaño* són molt més variades que en cas de

20 Cuentas de Comedias entre 1735 y 1738, ms. 14.004/5 (6) de la Biblioteca Nacional (Madrid); dins Olmos (2020, 119 i 128).

l'altra peça. Se succeeixen, per aquest ordre, una gruta, un jardí, la forja de Vulcà, un bosc, un saló, un altre cop el jardí, el saló amb un jardí al darrere [«en el foro»], una selva i a la fi una mutació del cel, amb signes i planetes. A l'escena en què Tirsis i Mireno assisteixen a l'aparició del Desengany, «se quedan a los bastidores» i després s'incorporen a la mutació de la selva. El personatge al·legòric del Desengany fa aparició «en una nube», però aquesta elevació no presenta cap complicació especial en un espectacle de marionetes.

No ens han arribat imatges de com eren aquestes màquines reials, sinó en tot cas d'instruments similars, d'entrat el segle XIX: els anomenats tutilimundi, titirimundi, mundinovi, o designacions semblants. Hi ha diverses teories que imaginem com devien haver estat aquestes màquines reials, pensant en una instal·lació d'escenari a la italiana, sobre un escenari o directament a terra. Fos com fos, l'explicació que hem transcrit és interessant també perquè revela una altra modalitat de teatre: aquí, la màquina es descriu com un torn. L'altra novetat a ressaltar d'aquesta representació fontanellana és que els que feien anar els putxinel·lis eren els cantants, i que la comèdia adoptava la forma d'una òpera.

Acabem. La rellevància d'aquest text no radica tant en la qualitat de la traducció com en el context de la representació. D'entrada, el traductor va preferir una versió literal abans que una recreació. Curiosament, tot i ser una peça per ser cantada, o potser comptant precisament amb això, va respectar més la rima que la mètrica. En aquells moments inicials, l'interès que despertava l'òpera italiana situava l'enginy de l'argument per sobre de la bellesa estilística, i el mèrit dels cantants per sobre de tot. La interpretació musical podia dissimular o encobrir insuficiències mètriques o banalitats retòriques. En una traducció, més encara, el valor literari podia no ser una prioritat.

La notícia, aquí, és el fet mateix de la versió. Les dues traduccions de Fontanella, a més de documentar un fet prou infreqüent com l'existència de versions al castellà d'obres catalanes barroques, o la seva representació en un context aristocràtic, són una prova del mèrit literari atorgat a aquestes obres. En realitat ja ho sabíem, o ho hauríem hagut de saber. El mateix format luxós d'alguns dels manuscrits de Fontanella ja indica el públic selecte al qual anaven dirigits (Rossich 2006, 159). Ara sabem fins i tot la identitat d'alguns dels compradors d'aquests manuscrits, i un és -ni més ni menys- el virrei Joan d'Àustria, l'encarregat de pacificar Catalunya i reconciliar-la amb Felip IV després de la guerra dels Segadors. Que Fontanella, refugiat a Perpinyà, fos un representant tan destacat del partit francès no va ser obstacle perquè el virrei i fill bastard del monarca espanyol adquirís les seves obres. Ho podem comprovar a l'inventari dels seus llibres, entre els quals apareix «un tomo *Tragicomedia pastoral de Amor, firmeza y porfía*, manuscrito en 4^o en 6 reales» (Valsalobre 2015, 90, n. 10).

La idea que la literatura en llengua catalana al segle XVII era menystinguda o anatemitzada en cercles elevats, doncs, no és exacta. Una cosa és que es valorés el castellà per facilitar la difusió de les obres, o que la moda i el prestigi dels seus escriptors l'afavorís, i l'altra és que el català estigués desacreditat com a llengua literària. Havia de passar encara un segle perquè la diglòssia fos consumada. Però el llibre inclou, a més, una sèrie de dades precioses sobre la recepció del teatre de Fontanella a la fi del període barroc, i això dins el context de la introducció de l'òpera italiana. I s'enriqueix encara amb l'abundància de didascàlies que inclouen les dues obres, i amb la novetat de la utilització de la màquina reial en una representació operística.

Bibliografia

- Alenda y Mira, J. (1903). *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Tomo II, s.l. [Madrid].
- Carmena y Millán, L. (1878). *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*. Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos.
- Carreras, J.J. (1997). «Terminare a schiaffoni': la primera compañía de ópera italiana en Madrid (1738/39)». *Artigrama*, 12, 99-121.
- Carreras, J.J. (2000). «En torno a la introducción de la ópera de corte en España: *Alessandro nell'Indie* (1738)». Torrión, M. (ed.), *España festejante en el siglo XVIII*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Diputación de Málaga, 323-47.
- Casanova Sánchez de Vega, M.T. (2019). *El intermezzo en la Corte de España (1738-1758)*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Díez del Corral Corredoira, P. (2015). «Un palacio en fiesta: Troyano Acquaviva y la celebración por los esponsales de Carlos de Borbón y María Amalia de Sajonia en el palacio de España en Roma». *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, 33, 147-62. <https://doi.org/10.14198/RHM2015.33.07>.
- Eura, A. (2002). *Obra poètica i altres textos*. Ed. de P. Valsalobre. Barcelona: Fundació Pere Coromines.
- Fiore, A. (2021). «Una 'devotissima città'. Musica, ritualità, centri di potere a Napoli XVI-XVIII sec.». *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, 133(2). <https://doi.org/10.4000/mefrim.11225>.
- Fontanella, F. (2022). *Amor, firmesa i porfia. Lo Desengany*. Ed. de P. Valsalobre, A. Rossich. Barcelona: Barcino.
- Gilbert, G. (2018). «L'èxtasi poètic de Fontanella: metateatre i música a la *Lloa per la Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfia*». *SCRIPTA. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna. International Journal of Medieval & Modern Literature & Culture*, 11, 178-99. <https://doi.org/10.7203/scripta.11.12592>.
- Kleinertz, R. (1996). «Introducción. Problemas, métodos y perspectivas». R. Kleinertz (ed.), *Teatro y música en España (siglo XVIII)*. Kassel: Reichenberger.
- Leza, J.M. (1997). «Francesco Corradini y la introducción de la ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731-1749)». *Artigrama*, 12, 123-46.

- Olmos, A.M. (ed.) (2020). *Papeles Barbieri*. Vol. 16. Teatros de Madrid, 3. Madrid: Discantus More Hispano.
- Pineda y Cevallos Escalera, A. (1881). *Casamientos regios de la Casa de Borbón en España (1701-1879)*. Madrid: Imprenta de E. de la Riva.
- Rossich, A. (2006). «Notes sobre la transmissió textual de l'obra de Fontanella». Valsalobre, P.; Sansano, G. (eds), *Francesc Fontanella: una obra, una vida, un temps*. Bellcaire d'Empordà: Edicions Vitel·la, 157-74.
- Valsalobre, P. (2002). «Agustí Eura i les muses catalanes a l'Acadèmia de Barcelona». *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 48, 161-212.
- Valsalobre, P. (2013). «L'egloga urbana: un ossimoro fontanelliano». Carreras i Goicoechea, M.; Puigdevall, N.; Rigobon, P.; Ripa, V. (eds.), *Ciutat de l'amor. Scrivere la città, raccontare i sentimenti*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 281-302.
- Valsalobre, P. (2015). «Per a una edició crítica de la poesia de Francesc Fontanella». *Els Marges*, 105, 84-107.
- Valsalobre, P. (2017). «Les versions glossades de les *Heroides* ovidianes a l'edat moderna: Agustí Eura». Jufresa, M. (ed.), *Els clàssics i la llengua literària*, Barcelona: Societat Catalana d'Estudis Clàssic; Institut d'Estudis Catalans, 111-32.
- Varey, J.E. (1957). *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*. Madrid: Revista de Occidente.
- Zabala, A. (1960). *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*. València: Instituto de Literatura y Estudios Filológicos; Instituto Alfonso el Magnánimo.