
ALBERT ROSSICH

**INTERTEXTOS:
SOBRE LES FONTS I ELS MOTIUS
LITERARIS DE *LO DESENGANY*
DE FONTANELLA**

En el panorama literari barceloní de mitjan segle XVII, la figura de Francesc Fontanella emergeix d'una manera fulgurant.¹ La seva fecunditat, la versatilitat de la seva producció, la seguretat del seu estil només s'expliquen per una marcada capacitat d'assimilació dels models del seu temps —i anteriors. No es tracta d'imitacions directes, sinó de l'adopció d'estilemes i de préstecs literaris que no s'han de confondre amb deutes globals, i que no impliquen la identificació de Fontanella amb el món poètic d'altres autors.

Per exemple, tots pensem en Garcilaso quan llegim

¡Oh, dures fletxes de mon fat rompudes,
rompudes per ferir més doloroses...

(Miró 1995a: 1, 185)

però el record dels versos «¡Oh dulces prendas por mi mal halladas / dulces y alegres cuando Dios quería» ens podria fer oblidar que el tema d'un i altre sonet coincideixen ben poc. En Fontanella, fletxes i flames són apostrofades perquè provoquin la mort del poeta: les fletxes són trencades, les flames ja són ombres, i només si són capaces d'emportar-se'n la vida del poeta es podran reivindicar. En Garcilaso és el contrari: les penyores —els records— són sol·licitades perquè portin el poeta al costat de la seva dama. Les influències, en Fontanella, són estímuls per a desenvolupar altres temes, són

1. Vull agrair a Pep Valsalobre els seus suggeriments en la redacció d'aquest article, un treball que s'emmarca dins el projecte «La literatura catalana del renacimiento y el barroco en el contexto europeo. Edición de textos», núm. FFI2009-09630. He d'advertir que al llarg d'aquest article, regularitzo l'ortografia i la puntuació dels textos.

peces de construcció del vers amb una intenció no necessàriament coincident amb el seu model. Des d'aquest punt de vista, crec que és extrapolable a Fontanella una afirmació que feia Dámaso Alonso (1970: 369-370) a propòsit de Góngora:

En el siglo XVII dominan netamente las fuerzas de imitación [...]. La originalidad tiene un ámbito muy reducido: casi no llega a más que a renovar el orden de elementos antiguos para engañar y halagar la imaginación de un mundo que ya se estaba ahitando. [...] Góngora, fiel a su época, imita tenazmente. A veces sobre una sola estrofa, y aun sobre un solo verso, se proyectan al mismo tiempo tres o cuatro sombras venerables. [...] Para juzgar una obra suya hay, pues, que colocarse dentro de esa tendencia de su tiempo, hay que saber encontrar la originalidad dentro de la imitación.

Són molts els estudiosos que han assenyalat influències d'altres autors sobre Fontanella. L'esment de Garcilaso és el més freqüent (Ruiz Calonja 1954: 388; Riquer 1964: 650; Herrero 2006), perquè anys endarrere es treballava amb les poques obres de Fontanella que hi havia a l'abast: alguns sonets i poca cosa més. Però Jordi Rubió (1953: IV, 1^a part, 576), que havia explorat els seus manuscrits, va apuntar més enllà:

Un estudio de sus fuentes, de las leves modificaciones a que somete los versos de sus modelos al traducirlos al catalán (recuérdense las transparentes imitaciones de Garcilaso en sus sonetos), de las adaptaciones de los clásicos, como la versión tan literal de la elegía LX del primer libro de los amores de Ovidio, [cuyos dísticos latinos intercala en algún manuscrito] entre sus octosílabos en romance, o las *Fúnebres obsèques a una eclipsada belleza*, escritas en 1648, etc., sería fecundo y aleccionador. Cita también a Ovidio, a Marco Jerónimo Vida y al Tasso. Su teatro deja ver a cada paso reminiscencias de la lírica castellana. El joven autor no se había creado todavía un estilo propio. Hay también una adopción de formas líricas populares.

No acabo d'estar d'acord amb la suggestió de Rubió que tots aquests calcs revelen una inseguretats estilística. De fet, una de les coses que sorprèn més en Fontanella és veure la seva consistència retòrica des del primer poema que va publicar, una poesia liminar per al llibre del seu pare *Cataloniae Decisiones* (Barcelona, 1639):

De la que el Llobregat verda ribera
de plata argenta, si de flors colora,
quan ja de Doris lo safir venera
i ab boca de cristal los seus adora,
nasqué una FONT suau, mansa i sonora,
a qui ab sagrada rama
ha coronat la Fama,
i els marges que hermosea
Minerva honora i fertilisa Astrea.
(Rossich i Valsalobre 2006: 234)

Podríem recordar aquí els versos del *Polifemo* de Góngora: «Donde espumoso el mar siciliano / el pie argenta de plata al Lilibeo» (*Polifemo*, 25-26). Tenim aquí tots els «llocs comuns de les muses de Castella», igualment com passa en altres autors contemporanis; però no fa l'efecte d'una provatura vacil·lant, i això que l'autor només tenia setze anys quan es va imprimir el poema.

Fontanella és un autor prolífic i exuberant. Assimilava amb avidesa les lectures, que havien de ser abundoses. Maria-Mercè Miró (1995a: 1, 76) ho posava de relleu a propòsit de les seves èglogues: «Virgili i Teòcrit li proporcionen els noms dels pastors i cavallers i el de les dames i nimfes-pastores; adopta de la tradició grecolatina (poetes hel·lenístics, Teòcrit, Virgili, Ovidi), de la italiana (Petrarca, Sannazaro, T. Tasso) i de l'espanyola (Garcilaso, Góngora) temes i tècniques, metres i vocables». Però abans Miró (1989) ja s'havia referit a les fonts del seu teatre en un treball pioner, on al·ludia a coincidències dels textos de Fontanella amb aspectes de l'obra de Guarini, Quiñones de Benavente, Sannazaro, Tasso, Urfé, Lope, Racan, Shakespeare, Corneille, Calderón, Gryphius, Bernini o Rotrou. Uns anys més tard s'hi referia així: «Coneixia els clàssics: Virgili, Ovidi, Estaci, Tàcit, i potser participà en les representacions de teatre universitari en llengua sàvia —Plaute i Terenci—, coneixia els italians —Tasso, Ariosto, Vida—, i durant els viatges abans esmentats entrà possiblement en contacte amb el teatre francès» (Miró 2001: 359). (No serà sobrer recordar, per completar la perspectiva d'aquesta cruïlla d'influències de diverses literatures damunt Fontanella, que, a més de la seva obra en català, ens han arribat alguns poemes o versos seus compostos en castellà, en francès i en llatí.)

Darrerament han entrat en l'estudi de les fonts del teatre de Fontanella Gabriel Sansano (2006) i Josep Solervicens (2008). A aquests treballs em remeto pel que fa a l'altra gran peça dramàtica de Fontanella, la *Tragicomèdia pastoril d'Amor, Firmesa i Porfia*. Al seu article, Sansano relativitza la dependència d'aquesta obra respecte d'*Il pastor fido*, i remarca la influència que hi exerceix Lope de Vega (per l'*Arte nuevo de hacer comedias*; des del punt de vista teòric, i per la comèdia *La Arcadia*, tant des del punt de vista temàtic com l'estructural). Per a Sansano, el model dramàtic que segueix Fontanella no és el *dramma pastorale* a la manera de Guarini sinó la *comedia pastoril* que representa Lope. En canvi, Solervicens (2008: 218) insisteix en l'ascendent temàtic d'*Il pastor fido* sobre *Amor, Firmesa i Porfia*, tot fent notar, això sí, l'absència de passatges literals comuns i, consegüentment, la dificultat d'aplicar a Fontanella el mètode tradicional de detecció de fonts textuais:

El modelo de la *Tragicomèdia pastoril d'Amor, Firmesa i Porfia* es *Il pastor fido* de Guarini y, muy posiblemente, no sólo la praxis tragicómica sino también los diversos textos teóricos con que Guarini justifica sus osadías: *Il Verrato*, el *Compendio della poesia tragicomica* y las *Annotazioni sopra Il pastor fido*. Las huellas textuales directas son difíciles de rastrear; sin embargo, son más que evidentes los paralelismos estructurales y las múltiples conexiones conceptuales.

INFLUÈNCIES SOBRE *LO DESENGANY*. LA PEÇA MARC

Per la meua banda, em limitaré en aquest treball a notar algunes influències —no tinc pas la pretensió de ser exhaustiu— sobre *Lo desengany*, una obra de datació incerta, però sens dubte anterior a 1652, és a dir, inclosa dins l'etapa barcelonina de la producció de Fontanella. Procuraré seguir l'ordre del desenrotllament de la peça, analitzant primer la part que fa de marc i després la peça inserida. Com veurem, s'hi combinen elements de caràcter extern amb altres que són més estructurals.

L'escena 1 del primer acte, la descripció de la cova del màgic Mauro, presenta clares ressonàncies de l'episodi de la caverna del mag Fitón, de *La Araucana* d'Alonso de Ercilla (publicada en tres tongades entre 1569-1589). Amb tot, com veurem, ni l'ordre és concordant, ni el sentit de les paraules el mateix. S'evidencia així la idea que Fontanella utilitza els manlleus com a ingredients literaris que fan de *ciment* constructiu, no de coixí ideològic ni de deixa argumental. El que en l'obra d'Ercilla és un relat explicat pel vell Guaticolo, seguit després per la veu del narrador, en Fontanella constitueix un diàleg entre els pastors Tirsis i Mireno. Marcaré en cursiva les coincidències lèxiques, tot i que hi ha més elements iguals si considerem el sentit dels dos fragments. Encara que poso de costat estrofes amb algunes coincidències, és al llarg del passatge, sense un ordre, que es veuen els paral·lelismes:

Al pie de una asperísima montaña,
pocas veces de humano pie pisada,
hace su habitación y vida extraña:
en una oculta y *lóbrega* morada
que jamás el alegre sol la baña
y es a su condición acomodada
por ser, fuera de término inhumano,
enemigo mortal del trato humano.

Mas su saber y su poder es tanto
sobre las piedras, plantas y animales
que alcanza por su ciencia y arte cuanto

TIRSYS 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.

pueden todas las *causas* naturales;
y en el oscuro reino del espanto
apremia a los callados *infernales*
a que digan, por áspero *conjuro*,
lo pasado, presente y lo futuro.

En la furia del sol y luz serena
de nocturnas tinieblas cubre el suelo,
y sin fuerza de vientos, llueve y truena,
fuera del tiempo, el sosegado cielo;
el rauda *curso de los ríos enfrena*,
y las aves, en medio de su vuelo,
vienen de golpe abajo amodorradas,
por sus fuertes palabras compelidas.

La hierbas en su agosto reverdece
y entiendo la virtud de cada una;
el mar revuelve, el viento le obedece
contra la fuerza y orden *de la luna*;
tiembla la tierra firme y se estremece
a su voz eficaz, sin causa alguna
que la altere y remueva por de dentro,
apretándose recio con su centro.

Los otros poderosos elementos
a las palabras de éste están *sujetos*,
y a las *causas* de arriba y movimientos
hace perder la fuerza y *los efectos*:
al fin. por su saber y encantamientos
escudriña y entiende los secretos,
y alcanza por los astros influentes
los destinos y *hados* de las gentes.»

[...] Debajo de una peña socavada,
de espesas ramas y árboles cubierta,
vimos un callejón y angosta entrada,
y más adentro una pequeña *puerta*,
de cabeza[s] de *feras* rodeada,
la cual de par en par estaba abierta;
por donde se lanzó el robusto anciano
llevándome trabado de la mano.

[...] ¡Oh, gran Fitón, a quien es dado
penetrar de *los cielos* los secretos,
que del eterno curso arrebatado

Aquí lo Màgic, amb *sa veu* horrible,
confon lo mar, refrena la ribera,
i en lo llibre dels *fats* imperceptible
los contingents possibles considera,
la força dels caràcters invencible;
los influxos pertorba de l'esfera;
los aspectes *revoca de la lluna*,
i, ab ella, pot mudar nostra *fortuna*.

MIRENO: Esta, Tirsis, vaníloca doctrina
de deliris horribles està plena,
puix sols idea arquetipa divina
sens *fat* algun, nostra salut ordena.
D'esta primera *causa* s'origina,
constant, de les segones la cadena,
que ministra, ab eterna dependència,
ordes de la suprema Providència.

TIRSIS: La cadena, oh Mireno, fabricada
de *causes* a l'Arquètipa *subjectes*,
prevenint *los efectos*, tal vegada
ab les senyals declara *los efectos*;
ab les terrenes ombres ofuscada,
ignora nostra vista los objectes,
però de Mauro la ciència rara
ab los raigs de son geni los declara.

Mes si en lo *venidor* és poc segura
de Mauro la fatídica destresa,
almanco en la passada desventura

no obedecen a la ley, a ti sujetos!
Tú, que de la *fortuna* y fiero *hado*
revocas, cuando quieres, los decretos,
y el orden natural turbas y alteras,
alcanzando las cosas *venideras* [...]

(*La Araucana*, cant XXIII, 313-464)

pot mitigar lo curs de ta tristesa.
MIRENO: En va *lo cel*, en va l'*infern conjura*
per vèncer de mes penes la feresa,
que lo dolor que mos sentits domina,
més que la *causa*, sent la medicina.²

(*Lo desengany*, acte I, escena I, 1-40)

Notem les coincidències lèxiques o semàntiques: «*el ... curso de los ríos enfrena ... el mar revuelve*» vs. «*confon lo mar, refrena la ribera*»; «Los ... elementos a las palabras de éste están *sujetos*, y a las *causas de arriba* y movimientos hace perder la fuerza y los *efetos*» vs. «La cadena ... fabricada de *causas a l'Arquètype subjectes* ... ab les senyals declara los *efectes*»; «*peña socavada, de espesas ramas y árboles cubierta*» vs. «*nativa arquitectura ... cenyida de la bàrbara espessura*»; «Tú, que de la *fortuna* y fiero *hado revocas, cuando quieres, los decretos*» vs. «en lo llibre dels *fats* imperceptible ... los aspectes *revoca* de la lluna, i, ab ella, *pot mudar* nostra *fortuna*». Els sentits o el context no sempre són coincidents, però els ressos del text d'Ercilla sobre el de Fontanella semblen bastant clars. Com ja van fer notar Miró (1988: 34) i Valsalobre (2006: 298), es pot trobar igualment en *Lo desengany* un ressò de la descripció de l'anada dels pastors Salicio i Nemoroso al castell del màgic Severo, a l'ègloga II de Garcilaso de la Vega (1050-1055), i del relat dels poders del mag (1077-1085) —però Valsalobre mateix ja explicava que «el report de les accions dels màgics damunt rius, mar i lluna» era un tòpic des d'antic: Ovidi o Sannazaro ho testimoniarien.

Si la dependència de Fontanella dels models castellans no pot ser una sorpresa en aquesta època, tampoc no ho haurien de ser les reminiscències d'escriptors italians i francesos, alguns dels quals constitueixen en l'obra de Fontanella un estímul força clar. Ja hem vist al començament que els estudiosos han assenyalat la influència de Guarini sobre la *Tragicomèdia pastoril d'Amor, Firmesa i Porfia*.³ I sobre *Lo desengany*? Recordem altra vegada la primera escena de l'obra tot just transcrita. Com havia apuntat Maria Mercè Miró (1995b: 30), i ha tractat més a fons Pep Valsalobre (2006: 298-300), a *L'illusion comique*, de Pierre Corneille (estrenada el 1636), hi ha un començament semblant al de *Lo desengany*, amb dos pastors (Pridamant i Dorante) que van a tro-

2. Segueixo inicialment la versió de Miró (1995b). Al vers 8, esmento «Plutó» en *Pluto* i «Arquetipe» en *Arquètype* per raons mètriques, i restitueixo la forma *ab* dels manuscrits.

3. La suposició que el simple esment de Pòrcia i Marc Brut havia de derivar dels *Triumphs* de Petrarca (Miró 1988: 34) ja és més gratuïta.

bar un màgic en una gruta amagada. La figura del màgic remet a una tradició que, originada a Itàlia en el context de la *commedia dell' arte*, acaba donant obres que en fan un personatge arquetípic (Ariosto, *Il Negromanto*; Honoré d'Urfé, *L'Astrée*; Jean de Rotrou, *La bague de l'oubli, L'innocente infidélité*) (Garapon 1965: XXI-XXII). Com a *Lo desengany*, dins *L'illusion comique* el primer pastor arrossega el segon, més aviat escèptic sobre les capacitats del màgic de solucionar els seus problemes, a visitar-lo. Vegem-ne alguns fragments, que segurament ens semblaran familiars:

DORANTE: Ce grand Mage dont l'art commande à la nature
n'a choisi pour palais que cette grotte obscure;
la nuit qu'il entretient sur cet affreux séjour,
n'ouvrant son voile espais qu'aux rayons d'un faux jour,
de leur éclat douteux n'admet en ces lieux sombres
que ce qu'en peut souffrir le commerce des ombres.
N'avancez pas! Son art, au pied de ce rocher,
a mis de quoi punir qui se n'ose approcher,
et cette large bouche est un mur invisible
où l'air en sa faveur devient inaccessible.
[...]

PRIDAMANT: J'en attends peu de chose et brusle de le voir,
j'ai de l'impatience et je manque d'espoir.
[...]

DORANTE: Ne traitez pas Alcandre en homme du commun:
ce qu'il sait en son art n'est connu de pas un.
Je ne vous dirai point qu'il commande au tonnerre,
qu'il fait enfler les mers, qu'il fait trembler la terre,
que de l'air, qu'il mutine en mille tourbillons,
contre ses ennemis il fait des bataillons,
que de ses mots savants les forces inconnues
transportent les rochers, font descendre les nues
et briller dans la nuit l'éclat de deux soleils.
Vous n'avez pas besoin de miracles pareils;
il suffira pour vous qu'il lit dans les pensées,
et connoist l'avenir et les choses passées:
rien n'est secret pour lui dans tout cet univers
et pour lui nos destins sont des livres ouverts.

(*L'illusion comique*, acte I, escena I, 1-60)

Els dos amics, el màgic com a *deus ex machina* de l'obra, la gruta, la inaccessibilitat del lloc, el poders sobrenaturals del mag... I no goso retreure la coincidència

de la rima inicial, perquè l'estructura mètrica de les dues peces és diferent. Com a *Lo desengany*, el màgic anul·la totes les reticències de Pridamant quan endevina els motius que porten cap allà els pastors protagonistes. Només que en l'obra de Corneille no vénen a consultar les seves penes amoroses, sinó a saber on és el fill de Pridamant, que havia fugit feia temps de casa seva.

D'altra banda, trobem més ressons d'Ercilla en la descripció dels ingredients que Cassolano confessa utilitzar en els seus conjurs:

Moho de calavera destroncada
del cuerpo que no alcanza sepultura;
carne de niña por nacer, sacada
no por donde la llama la natura;
y la espina también, desconyuntada,
de la sierpe cerastas, y la dura
lengua de la emorrois, que [a] aquel que hiere
suda toda la sangre hasta que muere.

(*La Araucana*, cant XXIII, 401-408)

CASSOLANO: Qui ha empleat millor que jo
del gat guineo los ulls,
lo cor del negre moltó,
les entranyes dels difunts,
la maneta de l'albat,
ales del gall i del xup,
i del calàpet la sang?

(*Lo desengany*, acte I, escena II, 145-151)

Valsalobre (2006: 288) va apuntar també un paral·lelisme entre el màgic Mauro i Cassolano de *Lo desengany* amb el mag Cipriano i el seu ajudant Clarín de l'obra *El mágico prodigioso*, de Calderón de la Barca (estrenada el 1637), quan Cipriano dissuadeix Clarín de fer un conjur (tercera jornada, escena III); però no sembla pas que aquí hi hagi cap manlleu literari. En canvi, les semblances que he anat desgranant abans sí que pressuposen un coneixement de l'obra d'Ercilla i de la de Corneille. És clar que en darrer terme totes aquestes descripcions terribles, les de la cova del mag i els ingredients repulsius dels conjurs, tenen origen en la figura de la malvada Erictho, de la *Farsàlia* de Lucà (VI, 570 i ss.), que Fontanella no podia desconèixer. En tot cas, faig notar que un autor que utilitza paraules o conceptes procedents de l'èpica per posar-los en boca de dos pastors dins una peça teatral no és un imitador servil, i més encara si es confirma, com és el cas, que en la seva obra hi ha ressons d'èpoques i literatures diverses.

Un altre recurs destacat en *Lo desengany* és la correlació, que prové de Luis de Góngora —amb antecedents en la poesia italiana i els autors llatins—, encara que no he trobat una correspondència exacta en els termes concrets que apareixen en els dos autors. Com en l'obra de Góngora (Alonso 1970: 222), en la de Fontanella la correlació presenta sovint discontinuïtats, d'una manera que crec que hem de considerar volguda, com volguda —o no especialment rebutjada— ha de ser aquesta irregularitat en l'obra del poeta cordovès. Vegem-ho en un celebèrrim sonet:

Mientras por competir con tu *cabello*
oro bruñido al sol relumbra en vano,
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca *frente* el lilio bello,
mientras a cada *labio*, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil *cuello*,
goza *cuello, cabello, labio y frente...*
(Ciplijauskaité 1969: 222)

Notem que l'ordre de les parts del cos segueix, als quartets, una successió que es desplaça de dalt a baix respecte del físic d'una persona: primerament els cabells, després el front, els llavis, el coll. La disposició dels termes en correlació de l'últim vers hauria hagut de ser, per tant, *cabello, frente, labio* i *cuello*. O, si es volia fer un joc simètric, *cuello, labio, frente* i *cabello*. És clar que això obligava, en el primer cas, a reestructurar les rimes del sonet d'una altra manera, o, en el segon, a redistribuir-ne els accents; però el cas és que Góngora no va veure la necessitat de fer-ho. Potser perquè l'ordre queda restablert després:

antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente...
(Ciplijauskaité 1969: 222)

Etcètera. En l'últim tercet, bellíssim, la correlació queda incompleta. No hi entrem, doncs. I comparem aquest joc retòric amb una correlació trimembre que apareix dins un parlament del màgic Mauro:

MAURO No penseu, no, mos amics,
que la *Tessàlia* famosa,
que l'apacible *Pancaia*,
o l'*Amèrica* remota,
fertilitza, oculta, exhala
herbes, minerals, aromes,
que puguen donar remei
a les penes amoroses,
puix per obrar sos efectes
ningun medi proporciona
a passions de l'esperit
la medecina corpòrea.
(*Lo Desengany*, acte I, escena III, 243-254)

Com els seus lectors, Fontanella sabia que als boscos de Tessàlia vivia Medea, gran coneixedora dels secrets de les plantes medicinals, i que aquí preparava els seus apòzemes màgics i els seus beuratges: la famosa Tessàlia fertilitza herbes, en efecte, però aquestes herbes —diu Mauro— no poden guarir les penes de l'amor. Com sabia que la regió de Pancaia era la terra de l'encens, i que les seves aromes llegendàries eren preades des de l'antiguitat (Virgili, *Geòrgiques*, II, 139): Pancaia exhala aromes, doncs, igualment ineficaces contra les ferides d'Amor. I Amèrica? Amèrica és la terra d'on s'extreu l'or i la plata, les maragdes i les turqueses, riqueses precioses per afegir, convertides en pols, als filtres amorosos; és el nou món que oculta minerals. De manera que el tercer element de la correlació (*Amèrica*) es correspon amb el segon dels versos trimembres: *oculta, minerals*. L'ordre de la correlació l'han de reconstruir els lectors, o els oients, amb el pòsit de la seva cultura.

Vegem-ne ara un exemple molt més complicat, al final de l'obra:

TIRSIS	Ja romp los aires, lleuger.
MIRENO	Cometa vola animat sobre les ales del vent.
TIRSIS	Mes de ses veus lo sentit restarà en mon cor imprès.
MIRENO	Serà caràcter constant contra el dolor més cruel.
TIRSIS	I los gelos, les mudances que sentírem altre temps,...
MIRENO	I l'amor primer de Venus, vençut del temor primer,...
TIRSIS	...en la memòria...
MIRENO	...en lo cor...
TIRSIS	...sempre clars,...
MIRENO	...sempre presents,...
JUNTS	...de Mauro m'advertiran los saludables consells.
TIRSIS	Puix la Venus més bella i més hermosa...
MIRENO	Puix la Venus més dolça i més afable...
TIRSIS	...és inconstant,...
MIRENO	...és fàcil,...
TIRSIS	...és mudable,...
MIRENO	...és fràgil,...
TIRSIS	...és lleugera,...
MIRENO	...és enganyosa,...
TIRSIS	...com lo vent,...
MIRENO	...com l'esfera,...

molts passatges tenen inequívocament estructura de cançó (1543-1572, 1599-1602). O al·ludia al teatre dins el teatre? No, perquè hi havia precedents il·lustres —ja m'hi referiré després— que feien que això no es pogués considerar una novetat. Tal vegada al·ludia a l'estructura en dos actes? En tot cas, era una novetat prou marcada perquè titulés la seva obra *Lo desengany. Poema dramàtic*, i no comèdia o tragicomèdia.

Fos com fos, els dos actes en què s'estructura l'obra esdevindran una característica del teatre musical castellà, la *sarsuela*, dita així perquè es representaven davant els reis al palau de la Zarzuela de Madrid. La primera —hipotèticament—, de la qual no conservem la música, es va escenificar davant els reis el 1629. L'autor era Lope de Vega; el títol, *La selva sin amor*. Però després d'aquesta mostra aïllada, no tenim notícia de cap peça operística fins al 1659 (Subirà 1945: 64-66). De tota manera, ara com ara, coneixem massa poc els inicis de la *sarsuela* per valorar possibles influències del teatre líric sobre Fontanella.

INFLUÈNCIES SOBRE *LO DESENGANY*: LA PEÇA INSERIDA

Hi ha un element essencial en l'estructura de *Lo desengany*: la representació en clau burlesca dels amors de Venus i Vulcà que té lloc dintre l'obra, en la qual els dos pastors participen també com a actors. Els estudiosos anomenen aquest procediment *teatre dins el teatre*. És un artifici metateatral típicament barroc (Forestier 1996: 36-39) que compta amb mostres importants a Anglaterra —Shakespeare—, Portugal —Camoões—, Castella —Lope, Calderón—, França —Routrou, Corneille— o Itàlia —Bernini. No entraré a explicar-ne l'origen ni la significació, perquè només em proposo assenyalar les concomitàncies que puguin suposar alguna influència sobre Fontanella.

El recurs a una representació dins una obra teatral és un element més que l'obra de Fontanella té en comú amb *L'illusion comique* de Corneille, que ja ens havia cridat l'atenció perquè tenia un començament molt semblant al de *Lo desengany*. En totes dues obres, el màgic actua com un demiürg que fa possible la contemplació de l'obra inserida. Com escriu Georges Forestier (1996: 208 i 305),

La corrélation démiurge-théâtre dans le théâtre constitue l'un des éléments les plus importants de la thématique de notre procédé, puisque ce personnage —magicien, précepteur ou châtelain— joue un rôle non négligeable dans la création de l'illusion aussi bien que dans le processus de la révélation [...]. Ce personnage concentre sur lui les attributs de l'auteur et du metteur en scène par le pouvoir qu'il exerce sur l'action de la pièce intérieure et sur les personnages.

D'où la fortune du *démiurge*: le démiurge est l'homme qui, magicien ou, plus simplement, honnête homme, a pris conscience de la comédie humaine et cherche à *guérir* ses congénères des illusions dans lesquelles ils se complaisent. Il reçoit les aveugles dans sa grotte ou dans son château et, après les avoir soumis au classique processus illusion-rupture de l'illusion, les renvoie, sinon guéris, du moins aptes à comprendre le monde et porteurs d'une nouvelle sagesse.

Sembla ben bé que Forestier estigui parlant de *Lo desengany*. Tot i això, ni l'argument de les dues obres té res a veure, ni la intenció moral de la peça, ni el sentit de la representació inserida: en el cas de Corneille, una visió que els protagonistes inicials creuen autèntica quan és una representació fingida; en el cas de Fontanella, una representació en la qual també participaran, com a personatges secundaris, els protagonistes inicials. Tampoc no coincideix la manera d'introduir l'obra interior, que a *L'illusion comique* són al·lucinacions provocades pel mag Alcandre, i a *Lo desengany*, l'aparició d'un mirall, convertit en un escenari interior on es representa una ficció.

A diferència de la majoria d'obres que fan servir aquest procediment dramàtic, tant en *L'illusion comique* com en *Lo Desengany* la peça inserida constitueix la major part del text, de manera que el plantejament inicial —l'obra primitiva— és el *marc* que posa de relleu el sentit pedagògic global de l'obra. Parlar en aquests casos de peça *principal* en relació amb la peça inserida potser no és del tot precís. A *L'illusion comique* de Corneille el pas de la peça inicial a la representació inserida —i viceversa— es repeteix sovint; a *Lo desengany* hi ha un transvasament al principi vers l'obra interior, que cap al final es trenca amb interferències entre els dos plans dramàtics. En aquest sentit, Valsalobre observa una altra coincidència entre les dues obres: de la mateixa manera que al final de *Lo desengany* surten els actors de l'obra inserida fents voltes al teatre al·ludint als papers que els ha tocat representar, a l'últim acte de l'obra de Corneille «els personatges de *L'illusion* apareixen com a actors que representen personatges d'una obra dramàtica. Una *mise en abîme* teatral nova, una tercera dimensió dramàtica» (Valsalobre 2006: 300).

Un dels encerts de *Lo desengany* és la contraposició de dues descripcions de Venus, la primera de Vulcano, amb connotacions vulgars, i la segona de Marte, en un estil elegant (Valsalobre 2006: 290-293). Contra allò que sol ser habitual en el barroc, no hi ha de primer la descripció refinada, represa després en clau burlesca, sinó primerament la relació més ordinària, seguida de la més elevada. De manera que qui descriu Venus en primera instància és Vulcano. Maria-Mercè Miró (1988: 34), i Valsalobre (2006: 297) amb més detall, van situar-la encertament com el reflex d'un

model específic: el de la Galatea descrita per Polifem. La parella Galatea-Polifem, en efecte, té molts punts en comú amb la parella Venus-Vulcà: Polifem, el més fort dels ciclops, viu a l'oest de Sicília, com Vulcà, i, com ell, s'enamora d'una bellesa que contrasta amb la seva lletjor: «La contraposición entre los rasgos de Polifemo y Galatea, la bestia y la bella, la monstruosidad y la belleza, la oscuridad y la luz, es sin duda uno de los elementos que más han contribuido a despertar el interés de los poetas por esta fábula» —explica Ignasi Ribó (2006). Góngora mateix en va fer un cèlebre poema, el *Polifemo*, on va posar en joc tota la seva capacitat retòrica. Doncs bé: en la tradició literària, l'element repetit en la descripció de Galatea és, sempre, la blancor de la seva pell. Podríem pensar que aquest és un tòpic general en qualsevol elogi antic de la bellesa femenina; però hi ha un tret específic en la descripció de Galatea per Polifem que remunta als orígens de la faula, a Teòcrit i a Ovidi: Galatea és blanca *com la llet*. El mateix nom de la nimfa hi fa pensar (γαλα = 'llet'). «Tan fundamental es esta comparación pleonástica —Galatea es (blanca) como la leche— que el Polifemo de Teócrito, después de la primera exclamación, describe a su amada con una imagen que hace explícita la relación: “más blanca que la cuajada”» (Ribó 2006). No és la llet, simplement, per tant, sinó tot un ventall d'imatges rústiques que s'hi relacionen: «Oh, blanca Galatea, més blanca, sí, als meus ulls, que no pas el mató, més tendra que l'anyell, més joganera que una vedella, més lluent que el raïm verd [...]. Jo ja sé, donzella encisadora, per què fuges de mi: perquè, d'orella a orella, em corre, sobre el front, grossa i peluda, una cella tan sols; perquè tinc un sol ull i, damunt els llavis, un nas tot aixafat. Però, malgrat ésser com sóc, meno un ramat de mil ovelles, que, en munyir-les, em donen, per a beure, la llet més bona del món. De formatge, no me'n falta pas mai [...]» (Teòcrit, *Idil·li XI*, 19-36; Alsina 1963: 27-28). En la descripció que reporta Ovidi, aquest enfocament es repeteix: «Ets més blanca, Galatea, que la fulla de la nívia troana, [...] més brillant que el cristall, més joganera que el tendre cabrit, més llisa que les petxines polides per la mar incessant, més agradosa que el sol d'hivern, que l'ombra estival, més noble que els fruits, més majestuosa que l'alt plàtan, més resplendent que el glaç, més dolça que el raïm madur, més delicada que les plomes del cigne i que la llet presa [...]» (Ovidi, *Met.*, XIII, 789-796; Trepal i Saavedra 1932: 71). Com diu Ignasi Ribó, Ovidi fa servir «un lenguaje más artificial y amanerado que el de Teócrito [...], pero sin salirse nunca del marco de referencia rural que exige el tema» (2006). En canvi, al *Polifemo* de Góngora, la imatge de la llet —i, no cal dir, la del mató o formatge fresc— ha desaparegut. «¿Adónde ha ido a parar la leche?»

—es pregunta Ribó. I continua: «Tal vez encontremos alguna explicación a esta omisión, ciertamente sorprendente, indagando en la poesía que hace de puente entre las fuentes clásicas y el Barroco, es decir, en el Renacimiento italiano. Lo primero que constatamos es que la “leche”, como elemento de comparación de la tez femenina, se vuelve extremadamente inusual en la tradición que se inicia con el *dolce stil nuovo*. Así, no hay ningún rastro de esta metáfora en la *Vita nuova* de Dante (1293), como tampoco en el *Canzoniere* de Petrarca (1374)». Però és que en aquella tria d’imatges —com observa també Ribó— hi havia una altra cosa: la ironia. «Cuando Polifemo canta: “Blanca Galatea, ¿por qué rechazas a quien tanto te ama, tú que pareces más blanca que la cuajada, más tierna que un cordero, más vivaz que una ternera, más suave que la uva en agraz?” (*Idilios*, XI, 19-21), ¿está describiendo a la amada con las comparaciones más hermosas del mundo? ¿O bien se está poniendo en ridículo?» Si tenim presents les imatges que fa servir Vulcano per referir-se a Venus —en què no falta tampoc el formatge fresc—, la resposta a aquesta pregunta, traslladada al nostre *Desengany*, no ofereix cap dubte:

Està atent a la pintura
i veuràs que los cabells
caputxos són de baieta
sobre una cara de neu;
de sa columna de marbre
és lo front lo capitell,
tan blanc, que pot ésser blanc
de l’amor més ballester;
naveguen sos ulls hermosos
sens timó, veles ni rem,
negres barques de gaieta
sobre dos estanys de llet;
lo vistós arc de les celles
està de pelfa cobert,
celles que a muntar conviden
al més altaner genet;
la piràmide mocosa
és terme dels pensaments,
i en l’afilat serviria
per llanceta d’un barber;
i les vergonyoses galtes,
dos atzeroles de gel,
dos gessamins de coral,
dos perles són de clavell;
ensenya un clot la barbeta

que mort i vida promet
a qui del niu d'alabastre
fóra lo ditxós ocell;
 és fet de cristall lo coll,
tan clar i tan transparent
que se li veu coll avall
com baixa lo vi claret;
 la blancura de les mans
sembla de formatge fresc,
mes, lo càndido color
apar de mans de paper;
 lo demás de sa hermosura
cobre, Piragmon, un vel,
que sols podré retratar-ho
quan clave allí lo pinzell.
 Tinc raó, o no tinc raó
d'estar alegre i content?
A no ser coixo, faria
uns salts com uns escambells!
(*Lo desengany*, acte I, escena VII, 435-478)

Naturalment, en el parlament de Marte la llet no apareix. La descripció de Marte té tot un altre to, i l'única concessió al burlesc, si es vol, són els cabells negres —i no rossos— de la deessa. Com era d'esperar, abunden les imatges que beuen de les fonts de la descripció de la bellesa femenina segons els canons clàssics:

MARTE: Descuidadament airosos,
negres, los cabells gentils
de les desditxes que sento
eren lo prenunci trist.
 Llaç de mos colors encesos
sa llibertat reprimí:
feliç llaç, que ho era menos
dels cabells que de mon pit!
 Nevat, lo front resistia
a mos encesos desigs,
que ni lo sol de sos ulls
tanta neu pot derritir.
 En sa cara s'ajuntaren
en competència feliç
los lliris i los clavells,
la púrpura i lo marfil;
 càndida, afilada punta

la competència finí,
 punta que a l'arquer alat
 és la fletxa més subtil.

Tranquil·litat apacible
 mostrava amb descuit lasciu;
 les més estimades perles,
 entre amorosos robins,
 baix los animats corals
 eren alabastres vius,
 dolcíssima sepultura
 de ma esperança infeliç.

(*Lo desengany*, acte I, escena VIII, 697-724)

Passem endavant. L'hispanista Raymond Foulché-Delbosc va exhumar unes «Coplas de trescientas cosas más», anònimes, i unes altres que se'n deriven, *a lo divino* (Foulché-Delbosc 1902). Després se n'han localitzat molts més exemples, utilitzant sempre aquest refrany (cf. Rodríguez Marín 1918: 94; Chevalier & Jammes 1962: 358-393; Perinián 1979: 16; Arellano *et alii* 1994: 73-74 i 116; hi hauríem d'afegir una nova mostra en català, posterior a la de Fontanella: Pujades 1660). Devien respondre a un model popular, i es troben a l'arrel d'un passatge còmic de *Lo desengany* protagonitzat per Vulcano. Són cobles desbaratades —excepte les segones, *a lo divino*, o contrafetes a l'espiritual—, i segurament l'enumeració caòtica era una característica comuna a aquestes composicions, perquè el passatge de Fontanella recorre també a aquest procediment. La versificació de les peces, en canvi, no és coincident:

Parió Marina en Orgaz,
 y tañeron y cantaron
 y bailaron y danzaron
 y trescientas cosas más.

Parió un hijo corcovado,
 sordo, ciego, cojo y manco,
 medio prieto, medio blanco,
 medio azul y colorado,
 muy barbado
 y engreído.
 Nació vestido,
 con espada apercebido
 y esgrimiendo,
 muy horrendo
 dando tajos, y en naciendo

le llamaron Fie rabrás
y trescientas cosas más.

Hízose luego un torneo
con caballos de melcocha,
lanzas de hebras de Atocha,
y danzaron un guineo.
Salió Orfeo
y Aratusa
y una musa,
la cabeza de Medusa,
Pañalón
y Plutón,
Rodamonte y Faraón,
Mandricardo y Barrabás
y trescientas cosas más

(Foulché 1902, 262-263)

I heus aquí les tres primeres dècimes del parlament de Vulcano a *Lo desengany*:

VULCANO: Callen, callen los cantors,
cessen eixos instruments,
perquè en altres diferents
vull sonar los meus amors!
Ma Venus, tos resplendors
tenen mon cor tan encès
que estic fet un portuguès,
salamandra, mariposa,
gira-sol, fènix i rosa,
i tres-centes coses més!

De tan bella gentilesa,
de bellesa tan gentil,
ni mon ingeni subtil
pot descriure la grandesa;
aquí acaba ma agudesa,
puix, admirat i suspès,
ton donaire me té pres
i m'abresa ta hermosura,
cervell, cor, tripes, freixura,
i tres-centes coses més!

Lo menos de mon ardor
no cap en lo que t'he dit,

millor ho veuràs al llit
 per més que hi hage fosc;
 allí diré mon amor
 amb afecte més encès,
 i si per cas no dic res,
 parlaran més encertades
 les festes, les abraçades,
 i tres-centes coses més!

(*Lo desengany*, acte II, escena II, 1203-1232)

Altres vegades no hi ha una influència visible, però sí coincidència de temes, arguments i estratègies retòriques. Comparem, per exemple, els consells de Celia a Doña Ana perquè aprofiti el desengany per menysprear el petulant Don Mendo, dins *Las paredes oyen* de Juan Ruiz de Alarcón⁴ (estrenada el 1617 i publicada el 1628, i imitada per Corneille a *Le Menteur*), amb uns fragments del parlament del *Desengany* dissuadint Marte d'obsessionar-se amb la gelosia i recomanant-li que oblidí l'amor cap a Venus:

CELIA: Mudar consejo es de sabios:
 hasta aquí nada has perdido;
 tu misma vista y oído
 te han avisado tu daño.
 Agradece el desengaño
 que a tan buen tiempo ha venido.

Quien así te injuria, ausente,
 y, presente, lisonjea,
 o engañoso te desea
 o deseoso te miente;
 y cuando cumplir intente
 lo que ofrece, y ser tu esposo,
 si ordinario y aun forzoso
 es el cansarse un marido,
 ¿cómo hablará arrepentido
 quien habla así deseoso?

(*Las paredes oyen*, acte II, escena IV, 1452-1467)

LO DESENGANY: De ta cegueta injusta
 les ombres penoses romp:
 obre los ulls agravats
 d'una enganyosa afició [...].

Ah! Desterra d'una ingrata
 los mal estimats ardors:
 no pots amar-la sens culpa;
 sens culpa olvidar-la pots.
 Venus t'olvida, i adora
 son indigníssim espòs:
 qui per Vulcano t'olvida
 mai meresqué ta afició.

[...] I qui contra les mudances
 s'obstina més amorós,
 o estima molt l'apetit
 o l'honor estima en poc.

(*Lo desengany*, acte II, escena V, 1666-1710)

4. Kenneth Brown (1989: 517) ja havia apuntat coincidències temàtiques de *Lo Desengany* amb les comèdies de Ruiz de Alarcón.

Fontanella podia haver conegut altres peces espanyoles o franceses perdudes, de les quals evidentment no podem rastrejar manlleus directes. Potser més endavant sortiran més peces que completin el conjunt. Jo acabo aquí. He valorat alguns elements formals, he analitzat coincidències de tipus estructural i em quedarien algunes fonts argumentals per tractar. M'estalvia d'entrar-hi l'existència de dos articles de Pep Valsalobre sobre la procedència de l'obra inserida a *Lo desengany*, les noces de Venus i Vulcano (2006: 301-314; 2009). El relat mitològic, el reporten Homer, Ovidi i d'altres. Valsalobre sosté que a Fontanella no li interessava la història canònica dels amors adulterins de Venus i Mart, sinó inventar-se un episodi previ a les noces amb Vulcà per introduir el tema de la inconstància femenina des d'una perspectiva que no fos el punt de vista, necessàriament grotesc, d'un Vulcà enganyat (2009: 320-322). Tot plegat confirmaria que, encara que parteixi de models clàssics, Francesc Fontanella sempre acaba essent original. En canvi, en el tractament burlesc que fa Fontanella dels personatges mitològics no hi sé veure cap dependència respecte de les faules mitològiques burlesques atribuïdes a Vicent Garcia, com va insinuar Maria-Mercè Miró (2001: 362).

Què es deriva d'aquestes coincidències? Jo crec que seria un error plantejar-ho prioritàriament en termes de mèrit o demèrit en relació amb els autors de què s'ha parlat. No crec que il·lustri molt situar-ho en el terreny del valor literari. Diria que la primera conclusió és que Fontanella havia de ser un gran lector. I l'última, potser, és que tot aquest conglomerat d'influències, manlleus, manipulacions i refoses no fa sinó corroborar el caràcter acumulatiu de l'estètica barroca. A vegades, els arbres no ens han deixat veure el bosc. Els arbres, aquí, són els préstecs literaris que circulen; el bosc, la construcció del gran patrimoni literari del barroc.

ALBERT ROSSICH
Institut de Llengua i Cultura Catalanes
Universitat de Girona

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ALONSO, D. (1970) *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Editorial Gredos. [1955, 1a ed.]
ALSINA, J., trad. (1963) Teòcrit, *Idil·lis*, Barcelona, Fundació Bernat Metge, vol. 2
ARELLANO, I. et alii, eds. (1994) Anónimo, *La ventura sin buscarla. Comedia burlesca parodia de Lope de Vega*, Pamplona, EUNSA.

- BROWN, K. (1989) «El barroc literari català i castellà: contextos, textos i intertextos», dins A. Rossich i A. Rafanell (eds.), *El barroc català*, Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema, pp. 513-530.
- CHEVALIER, M. & R. JAMMES (1962) «Supplément aux “Coplas de Disparates”», dins M. Chevalier, R. Ricart i N. Salomon (eds.), *Mélanges offerts à Marcel Bataillon par les hispanistes français*, Bordeus, Féret & Fils, pp. 358-393.
- CIPLIJAUSKAITĖ, B., ed. (1969) L. de Góngora, *Sonetos completos*, Madrid, Editorial Castalia.
- FORESTIER, G. (1996) *Le théâtre dans le théâtre*, Ginebra, Librairie Droz.
- FOULCHÉ-DELBOSC, R. (1902) «Coplas de trescientas cosas más», *Revue Hispanique* ix, pp. 261-267 i 612, i x (1903), pp. 234-235.
- GARAPON, R., ed. (1965) P Corneille, *L'illusion comique*, París, Librairie Marcel Didier.
- HERRERO HERRERO, M. À. (2006) «El ressò de la lírica de Garcilaso de la Vega en la poesia amorosa de Francesc Fontanella», dins P. Valsalobre i G. Sansano (eds.), *Francesc Fontanella: una obra, una vida, un temps*, Bellcaire d'Empordà, Edicions Vitel·la, pp. 175-195.
- LAZZARIN DANTE, O., ed. (1977) A. de Ercilla y Zúñiga, *La Araucana*, Buenos Aires / Santiago de Chile, Editorial Francisco de Aguirre.
- MIRÓ, M.-M., ed. (1988) F Fontanella, *Tragicomèdia pastoral d'Amor, Firmesa i Porfia. Lo Desengany, poema dramàtic*, Barcelona, Institut del Teatre.
- (1989) «Circe i Proteu en el teatre de Francesc Fontanella o la innovació barroca en l'efímer de l'espai escènic», dins *Actes del Vuitè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol. 2, pp. 235-246.
- ed. (1995a) F. Fontanella, *La poesia de ...*, Barcelona, Curial, 2 vol.
- ed. (1995b) F. Fontanella, *Lo Desengany*, [Madrid], Editorial Bruño.
- (2001) «Diversitat de temes i de registres en el teatre de Francesc Fontanella. Algunes reflexions», dins A. Rossich (coord.), *El teatre català dels orígens al segle XVIII*, Kassel, Edition Reichenberger, pp. 357-364.
- PERIÑÁN, B. (1979) *Poeta ludens. Disparate, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII*, Pisa, Giardini Editori.
- PUJADES (1660) *Pronostich de un señal que aparagué en lo Cel en lo any 1660. Compost per ...*, ms. 1183 de la Biblioteca de Catalunya, fs. 20-21.
- REYES, A., ed. (1937) Ruiz de Alarcón, *Teatro*, Madrid, Espasa-Calpe.

- RIBÓ LABASTIDA, I. (2006) «Galatea o la leche. La descripción de la belleza femenina en Teócrito, Ovidio y Góngora», *Lemir*, 10, s.p.
- RIQUER, M. de (1964) *Història de la literatura catalana*, Espugues de Llobregat, Ariel, vol. 3.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F., ed. (1918) L. Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, Madrid, Espasa-Calpe.
- ROSSICH, A. & P. VALSALOBRE, eds. (2006) *Poesia catalana del barroc. Antologia*, Bellcaire d'Empordà, Edicions Vitel·la.
- RUBIÓ BALAGUER, J. (1958) «Literatura catalana», dins G. Díaz-Plaja (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Barna, vol. 4, 1^a parte. [Trad. cat.: *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985, vol. 2.]
- RUIZ CALONJA, J. (1954) *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Editorial Teide.
- SANSANO, G. (2006) «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 Vega», dins S. Martí (coord.), M. Cabré, F. Feliu, N. Iglésias i D. Prats (eds.), *Actes del Tretzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Barcelona, Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol. 1, pp. 281-293.
- SOLERVICENS, J. (2008) «Belona, una convulsa Arcadia barroca: la *Tragicomèdia pastoral de amor, firmesa y porfia* de Francesc Fontanella», dins R. Friedlein, G. Poppenberg i A. Volmer (eds.), *Arkadien in den romanischen Literaturen*, Heidelberg, Universitätsverlag, pp. 215-233.
- SUBIRÀ, J. (1945) *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Editorial Labor.
- TREPAT, A. M. & A. M. SAAVEDRA, trads. (1932), P. Ovidi Nasó, *Les Metamorfosis*, Barcelona, Fundació Bernat Metge, vol. 3.
- VALSALOBRE, P. (2006) «Mitologia burlesca, invenció barroca i catarsi: l'ànima frondosa de Fontanella o notes disperses a *Lo Desengany*», dins P. Valsalobre i G. Sansano (eds.), *Francesc Fontanella: una obra, una vida, un temps*, Bellcaire d'Empordà, Edicions Vitel·la, pp. 281-318.
- (2009) «De mudances i manipulacions: retorn a *Lo Desengany*», dins P. Valsalobre i G. Sansano (eds.), *Fontanellana*, Girona, Documenta Universitaria, pp. 303-325.