

BUTLLETÍ  
DE LA  
REIAL ACADÈMIA DE BONES LLETRES  
DE BARCELONA

LV – 2015-2016

ANYS ACADÈMICS CCLXXXIV-CCLXXXV



REIAL ACADÈMIA DE BONES LLETRES

BARCELONA  
2018

ALBERT MESTRES

«S'alçarà la cortina»: espai i lloc a la  
*Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i*  
*porfia* de Francesc Fontanella

RESUM

En aquest article ens proposem primer rastrejar l'origen i l'evolució d'un codi d'entrades i sortides de l'escenari que, en la nostra opinió, perdura des del naixement del teatre clàssic atenès fins al segle XIX. En segon lloc, volem demostrar, a partir de la convenció espacial en què s'insereix i l'ús de l'espai que s'hi fa, amb una anàlisi de totes les entrades i sortides marcades per les acotacions que conté, que la *Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfia* no solament va ser escrita per ser representada, sinó per a una representació concreta. A més, volem plantejar la hipòtesi que, donat el moment de redacció i de representació de la *Tragicomèdia*, durant la Revolució Catalana entre el 1640 i el 1650, s'hi amaga una intencionalitat política.

PARAULES CLAU: Fontanella, espai, metàfora, codi teatral, representació.

ABSTRACT

In this article, we propose first to track the origin and evolution of a ticket entry and exit code that, in our opinion, has lasted since the birth of the Athenian Classical Theater until the nineteenth century. Secondly, we want to demonstrate, based on the space convention in which it is inserted and the use of the space that is carried out, with an analysis of all the entries and outputs marked by the dimensions that it contains, that the *Pastoral tragicomedy of love, firmness and porphyry* was not only written to be represented, but rather to a concrete representation. In addition, we want to put forward the hypothesis that, given the moment of writing and representation of the *Tragicomedy*, during the Catalan Revolution between 1640 and 1650, there is a political intentionality.

KEYWORDS: Fontanella, space, metaphor, theatre code, performance.

ALBERT MESTRES\*

## «S'alçarà la cortina»: espai i lloc a la *Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfia* de Francesc Fontanella

En general la bibliografia, sobre si les dues peces teatrals de Francesc Fontanella van ser un mer exercici literari o si van ser representades, ha apostat per aquesta segona opció.<sup>1</sup> En aquest article ens proposem demostrar, a partir de la convenció espacial en què s'insereix i l'ús de l'espai que s'hi fa, que la *Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfia* no solament va ser escrita per ser representada, sinó per a una representació concreta.

### ESPAI I METÀFORA

La inquietud respecte a la possible funció signfica per si mateixes de les entrades i sortides dels personatges a l'escenari, real o imaginari, em va venir llegint Joan Brossa. Em vaig adonar que a moltes obres seves hi ha un joc

\* Institut del Teatre de Barcelona.

1. Maria Mercè MIRÓ, *Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfia. Lo desengany, poema dramàtic*, Barcelona, Institut del Teatre, 1988, p. 17, i Maria Mercè MIRÓ, «Diversitat de temes i de registres en el teatre de Francesc Fontanella. Algunes reflexions», dins A. Rossich *et al.*, *El teatre català dels orígens al segle XVIII*, Kassel, Reichenberger, 2001, p. 391-392, donant per fet que es van representar; Pep VALSALOBRE; Albert ROSSICH, *Literatura i cultura catalanes (segles XVII-XVIII)*, Barcelona, UOC, 2007, p. 254, situant-nos «davant una representació irrepètible», donada la naturalesa dels actors i el públic, com veurem més avall.

simbòlic en relació amb les entrades i sortides. Com que Brossa és un mestre de la manipulació de tots els elements teatrals en relació amb la seva funció metafòrica, això no té res de sorprenent.

Ens il·lumina Eduard Planas,<sup>2</sup> a la seva anàlisi de l'acció musical *Satana*, sense tanmateix ser-ne conscient. Planas fa un esquema del mecanisme de l'obra que ens permet visualitzar aquesta mena de recurs metafòric brossià (fig. 1).

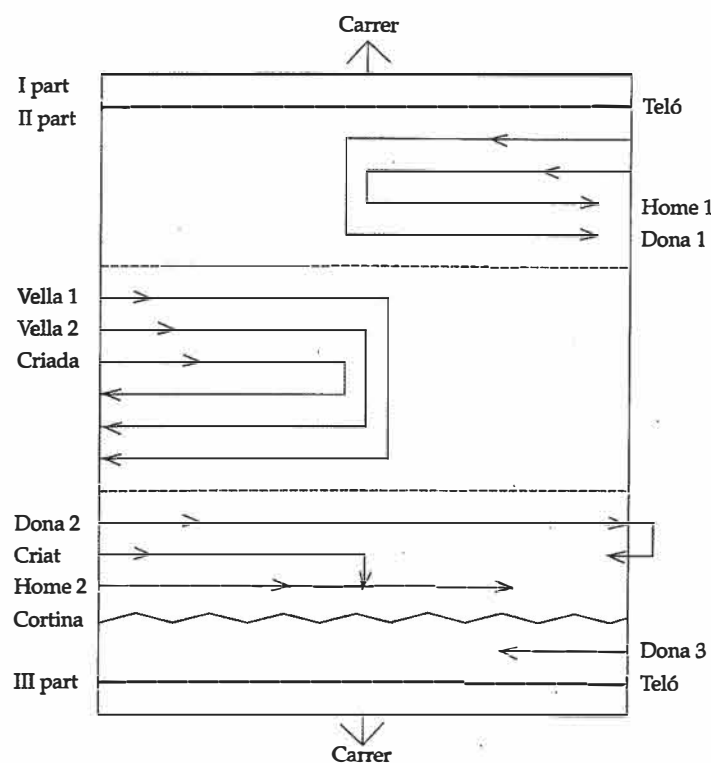


Figura 1. Gràfic d'entrades i sortides de *Satana* de Joan Brossa elaborat per Eduard Planas (*La poesia escènica de Joan Brossa*, 2002, p. 251).

2. Eduard PLANAS, *La poesia escènica de Joan Brossa*, Barcelona, Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, 2002, p. 251.

L'acció musical *Suite Bufa*,<sup>3</sup> que he dirigit dues vegades, una el 2000 dins el Festival Grec de Barcelona i una altra el 2014 per al MACBA, n'és també un bon exemple. La Ballarina, la Cantant i el Pianista, que entren i surten constantment a cada número, ho fan ara per la dreta, ara per l'esquerra, ara un per aquí, l'altre per allà. Tot plegat crea un joc no explícit, fins i tot aparentment no perceptible, que apel·la a l'inconscient de l'espectador. No es pot parlar, en aquest cas, d'argument, però sí que hi ha alguns indicis interpretables. El Pianista no parla mai, i encarna fusionats en escena l'artista, l'art doncs, i l'home, la incrustació de l'ésser humà artista en una societat determinada que li reclama uns comportaments donats. Sense ser explícit, la Cantant té el rol de la dona dominant, la muller, que sotmet l'artista als dictats socials (número del frac espellifat, ària del pentinat, manilles, neteja del piano, gos), mentre que la Ballarina representa la sexualitat, l'alliberament cap a la transgressió i l'art (número de les sabates, vals de Chopin amb acoblaments de micro –metàfora de l'acte sexual?–, bombetes, calba i mostatxo suplantant la identitat). El Pianista sempre entra per l'esquerra, excepte quan ho fa com a personatge calb i mostatxut, que entra per la dreta. La Cantant i la Ballarina fan una inversió espacial al llarg de la peça. Vegem-ho: escenes 2 i 7 (I), tenen dues converses on no se sap ben bé de què parlen però sí que s'endevina un desacord. No indica per on entren i per tant no estan marcades, segurament perquè hi són les dues però el director ha de prendre la decisió. Escenes 4 (I) i 3 (II), la Cantant entra per l'esquerra i se'n va per la dreta. Escenes 6 (II) i 8 (II), la Cantant entra per la dreta i surt per la dreta. Escenes 5 (I), 2 (II), 4 (II), la Ballarina entra per l'esquerra i se'n va per la dreta. A l'escena 7 (II) –acte sexual?– la Ballarina entra per la dreta i a la 9 (II) del plegament del llençol –acte de submissió del Pianista a la Ballarina– entra per l'esquerra i surt per l'esquerra. Tot aquest joc d'entrades i sortides provoca un efecte visual innegable, sobretot tenint en compte que la majoria de vegades no entren per on havien sortit, creant un espai exterior metafòric profund i ric. Podem intuir que l'esquerra és l'interior i la dreta és l'exterior, repressió *versus* alliberament. La Ballarina envaeix l'espai de la Cantant, l'acaba desplaçant i sotmet el Pianista invertint els rols. No ens hi allargarem més però crec que hem il·

3. Joan BROSSA, *Poesia escènica XV: accions musicals*, Tarragona, Arola, 2017, p. 27-37.

lustrat prou quina mena de joc metafòric estableix Brossa en relació amb les entrades i sortides dels personatges.

Jo mateix he fet servir aquesta mena de joc algunes vegades. Per exemple, a *Odola*,<sup>4</sup> una mena d'Antígona on reproduïxo la convenció espacial del teatre grec, al *divertimentoBIN*,<sup>5</sup> on, segons la jerarquia, els personatges tenen un ús restringit o no de les entrades i les sortides. O a la tragicomèdia *Farsa* (2009),<sup>6</sup> on esquerra i dreta esdevenen 'cantó gramola' i 'cantó pistola', amb la seva incidència fonamental en el desenvolupament dramàtic de l'obra.

D'on pot procedir aquesta metàfora espacial? En art, ja ho he explicat en un altre lloc,<sup>7</sup> les metàfores són una convenció innovadora producte del consens i l'acceptació, sovint inconscient, a través de la tradició i el llegat cultural. És evident que en aquests casos la màgia radica en el fet d'omplir l'espai metafòric exterior a l'escena de significats alternatius, aliens a l'espai metafòric naturalista i trencant-ne la lògica.

#### EL TEATRE D'ATENES

Intentem sintetitzar el que sabem històricament de les entrades i sortides en relació amb l'espai al llarg de la història del teatre occidental. El primer a cridar l'atenció sobre el caràcter 'emblemàtic' de les entrades i les sortides va ser Maynard Mack en un article sobre el teatre shakespearè,<sup>8</sup> on remarcava la força funcional dramàtica de les entrades inesperades. Però qui va fer-ne una anàlisi minuciosa en relació amb la tragèdia grega és Oliver Taplin, que hi dedica un capítol sencer («Exits and entrances»),<sup>9</sup> de qui reprèn David Wiles en el seu estudi sobre el teatre clàssic grec des del punt de vista performàtic.<sup>10</sup>

4. Albert MESTRES, *Odola*, Barcelona, Rema 12, 2007.

5. DD.AA., *Dramaticulària*, Tarragona, Arola, 2005.

6. Albert MESTRES, *Un altre Wittgenstein o L'holocaust. Zudu o El dubte / Le doute / Der Zweifel. Farsa*, Barcelona, Rema 12, 2009.

7. Albert MESTRES, «Sobre la música de la poesia i la metàfora sonora», *Veus Baixes*, 1, 2013 (<<http://www.veusbaixes.cat>>, 15-7-20017).

8. Maynard MACK, «Jacobean Shakespeare», *Stratford-upon-Avon Studies*, 1, 1960, p. 11-28.

9. Oliver TAPLIN, *Greek Tragedy in Action*, Londres/Nova York, Routledge, 1978, p. 21-41.

10. David WILES, *Greek Theatre Performance. An Introduction*, Nova York, Cambridge University Press, 2000.

Com sabem, el teatre d'Atenes al final de l'època clàssica estava situat a la falda sud de l'Acropolis.<sup>11</sup> Quedava doncs el *theatron*, la graderia, encarat al sud, de manera que els actors actuaven de cara al nord. A la dreta dels actors, pel carrer Tripodòn, vorejant l'Odeon i l'accés al teatre, es venia tant de l'àgora nova com de la preclàssica, tal com feia la processó que iniciava les representacions teatrals de les Dionisíaques. Seguint el mateix carrer, per darrere el temple de Dionís, a l'esquerra dels actors, s'anava cap al Pireu, el port d'Atenes (figures 2 i 3).

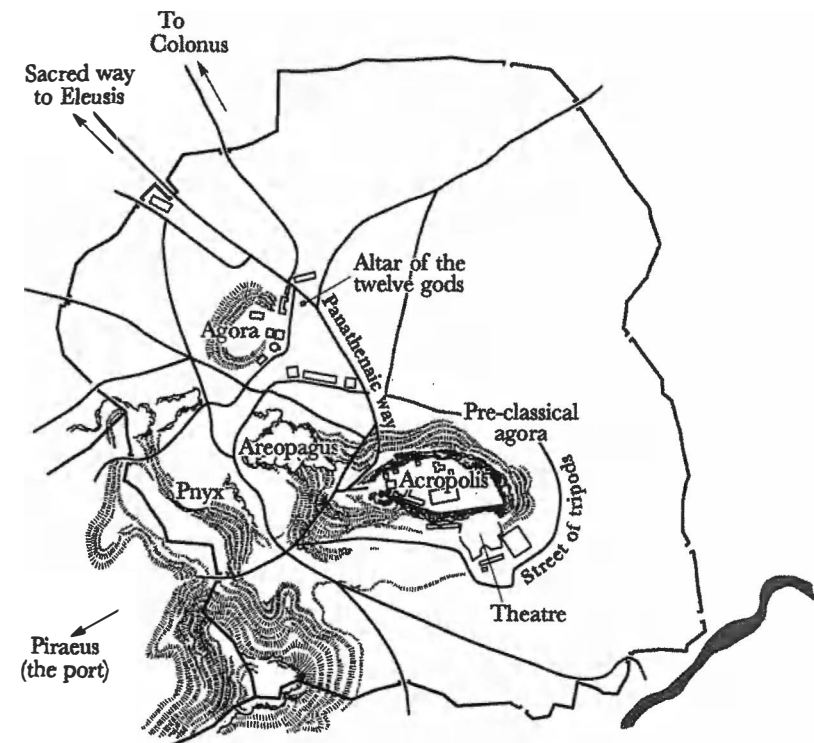


Figure 9 Athens at the end of the classical period, showing major public buildings.

Figura 2. Plànol d'Atenes clàssica (David WILES, *Greek Theatre Performance*, 2000, p. 95).

11. WILES, *Greek Theatre Performance...*, p. 101, fig. 10.

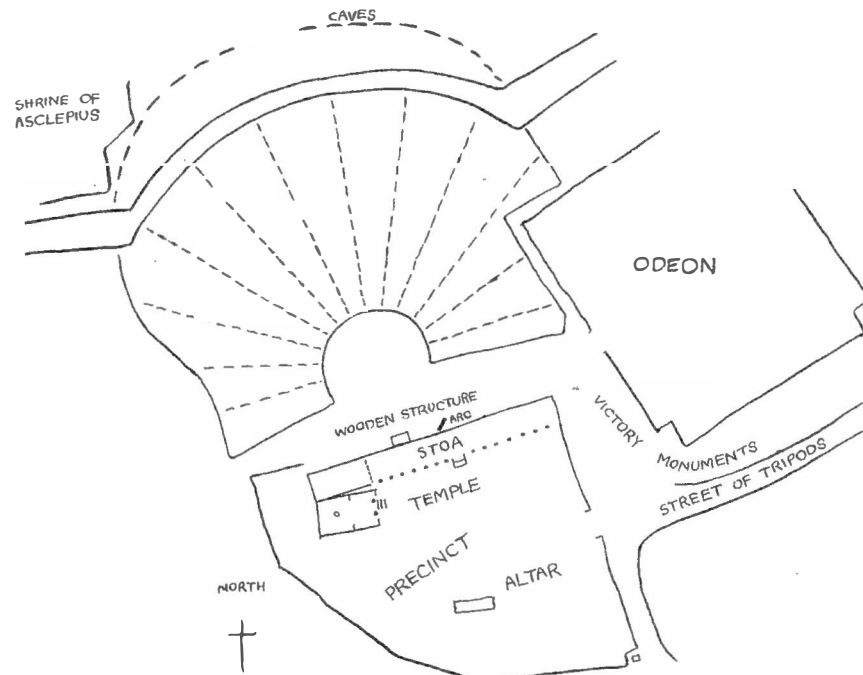


Figure 10 The Theatre of Dionysos, after the building of the Stoa at the end of the classical period.

Figura 3. Plànol del teatre d'Atenes al final de l'època clàssica (David WILES, *Greek Theatre Performance*, 2000, p. 101).

El públic, doncs, i la representació no quedaven aïllats, sinó que s'incrustaven en un paisatge en tot moment present. A l'esquerra del públic, l'avinguda de la ciutat amb els monuments dels cors guanyadors dels trofeus dramàtics; davant, l'extensió de turons fins al mar, que es podia veure des de les files més altes, i a la dreta, la via cap al port.<sup>12</sup> Cal tenir present doncs que aquest era el context visual de les representacions, així com els possibles incidents meteorològics (possibles tronades, pluges, nuvolades, etc.) n'eren

12. WILES, *Greek Theatre Performance...*, p. 113.

els únics efectes especials imprevisibles. Com diu Wiles, «The topography of the theatre shaped the meaning of the plays».<sup>13</sup>

Els actors —els personatges— tenien tres possibles punts d'entrada i sortida de l'espai de representació, els *eisodoi* i la *skênê*. L'*eisodos* o sortida de l'esquerra (del públic) connectava, vorejant l'*odeon*, la construcció destinada a les funcions de sala d'assaig i camerino, amb la via cap a l'àgora clàssica i la preclàssica, que havia estat el primer espai de representació, i el de la dreta, amb la via cap al port. La *skênê*, introduïda, sembla, al final de la carrera d'Èsquil, ja que només *L'Orestea*, on esdevé fonamental, la requereix, era una construcció de fusta al fons de l'escenari, amb una porta practicable, que feia la funció d'espai interior,<sup>14</sup> i el teulat, reservat al principi a vigilants i als déus, fins que amb els segles va esdevenir escenari mateix.

Segons Taplin,

The measured pace and large-jointed construction of ancient tragedy means that there may be as few as five entrances (and hence five exits) in a whole play; and there are seldom as many as twenty. This throws even more weight onto the structural cruces; and they are often prepared for repeatedly, sometimes hundreds of lines in advance, so that the mere paces on stage become vital, focal events. Moreover, these are large eye-catching movements, especially in the Athenian theatre, where a character might traverse 15 yards or more. This provide with an obvious opportunity to emphasize whatever dramatic aspects he wishes to bring out. And the two side-ramps —*eisodoi*— are treated as part of roads leading to and from places of action; entrances and exits are hardly ever a matter of simply stepping into or out of the action, they are proper arrivals and departures.<sup>15</sup>

Després dedica unes quantes pàgines a analitzar algunes entrades i sortides de diferents tragèdies clàssiques que tenen una funció específica i crucial en la trama i en el significat de la tragèdia.

Tot i que Wiles remarca el contrast geogràfic i simbòlic dels dos *eisodoi*, un cap a l'exterior simbolitzant allò salvatge i l'altre cap a la ciutat simbolit-

13. WILES, *Greek Theatre Performance...*, p. 114.

14. TAPLIN, *Greek Tragedy in Action...*, p. 133, n. 1. Segons WILES, *Greek Theatre Performance...*, p. 119, 121), a la tragèdia grega clàssica la *skênê* representa, com a espai interior, el món femení, contraposat a l'orquestra, l'espai públic.

15. TAPLIN, *Greek Tragedy in Action...*, p. 21.

zant la civilització,<sup>16</sup> cap dels dos tanmateix no es fixa en la superposició de la geografia real i la simbòlica, en la relació, pel que fa a entrades i sortides, entre l'espai real i l'espai de ficció.

Situat el públic en aquesta *interface* d'espai real, espai simbòlic i espai metafòric, ¿per on devia entrar a *Edip rei* de Sòfocles el missatger de Corint? On jeia al descobert a *Antígona* el cos de Polinices? D'on ve Hipòlit a *Fedra* amb els caçadors? Per on entra Agamèmnon tornant vencedor de Troia a l'*Orestea*? Davant dels ulls del públic, inserit en un paisatge real, l'espai de ficció havia de sotmetre's a una cartografia sígnica. ¿Com podien venir de l'àgora, el nucli de la *polis*, el centre de l'espai humà i civilitzador de referència per als atenesos, per la mateixa avinguda mental per on havia passat feia una estona realment aquell públic?

La disposició física del teatre permetia doncs separar simbòlicament i marcar netament, amb els dos *eisodoi*, l'un cap al port, l'altre cap al cor de la ciutat, la dicotomia exterior-interior, el que ve de fora i el que ve de dins, el salvatge i el civilitzat,<sup>17</sup> l'estranger (*barbaros*) i el propi.

Això, que podia ser dubtós en la tragèdia, que remet a un món mític i a una geografia disseminada, Tebes, Argos, fins i tot mític quan passa a Atenes (*Hipòlit*), on tanmateix hi ha una relació forta entre geografia i disposició, esdevé transparent en la comèdia d'Aristòfanes, que sol·licita la immediatesa en el lloc i l'espai,<sup>18</sup> l'ara i aquí.<sup>19</sup> Així, per exemple, a *Les dones a l'Assemblea*, diu el cor: «Per això cal que et tapis bé i que miris al teu voltant per escodrinyar-ho tot, i el d'aquí —es refereix als espectadors, davant seu—, i per la dreta —l'esquerra de l'espectador, o sigui, l'àgora, d'on ve el cor d'assembleistes i d'on pot venir algú a altes hores de la nit—, que l'empresa no se'ns tornés una desgràcia.»<sup>20</sup>

16. WILES, *Greek Theatre Performance...*, p. 118.

17. WILES, *Greek Theatre Performance...*, p. 113.

18. Marcel LYSGAARD LECH, «The Shape of the athenian *Theatron* in the Fifth Century: Overlooked Evidence», *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 49, 2009, p. 223-226, on especula sobre la forma circular o prismàtica del *theatron* o graderia.

19. WILES, *Greek Theatre Performance...*, p. 123.

20. ARISTÒFANES, *Comèdies*, vol. VI, traducció de Manuel Balasch, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1977, v. 487, p. 46.

Sigui com sigui, amb la comèdia nova, que sabem que funcionava amb actors i directors professionals que feien gires,<sup>21</sup> la immediatesa aristofànica esdevé ja un codi i la disposició escènica queda fixada: l'espai de ficció sempre és un carrer, amb dues portes,<sup>22</sup> la porta central d'un temple, la sortida cap a l'àgora i la sortida cap al port, que representa o codifica l'estrangeritat, l'alteritat, el perill però també sovint la solució, sense cap necessitat que la ciutat on se situava el teatre tingués port o estigués a prop del mar.

#### LA COMÈDIA LLATINA

Com és ben sabut, la comèdia llatina<sup>23</sup> combina l'adaptació de la comèdia nova en el text dramàtic, i sovint la fusió de diverses peces d'autors grecs de comèdia nova, dels quals l'únic que ens ha arribat és això, amb les tècniques d'interpretació pròpies o importades, especialment les conegudes *attellanae* i els jocs etruscs.<sup>24</sup> Això no té res d'estrany, ja que les primeres obres de comèdia llatina que ens han arribat són d'un autor, Plaute (segle III-II aC), que tenia l'ofici d'actor i formava part d'una companyia ambulat.

La comèdia llatina recull de la comèdia nova, importada a Roma a partir del segle III aC,<sup>25</sup> l'espai escènic ja codificat i, com en aquesta, l'escena representa sempre un carrer amb dues portes i un temple. Adapta també el codi espacial d'entrades i sortides, cap al fòrum i cap al port, ja lliure, tanmateix, de cap reminiscència geogràfica concreta i, per tant, esdevingut un codi abstracte que simbòlicament designa 'cap a l'interior' i 'cap a l'exterior', amb la seva càrrega simbòlica.

21. WILES, *Greek Theatre Performance...*, p. 104.

22. Ja alguna comèdia d'Aristòfanes, com *Les dones a l'Assemblea* damunt citada, requeria dues portes.

23. De la tragèdia llatina en sabem ben poca cosa. Sabem que van existir grans autors de tragèdia, com Livi Andrònic (segle III aC), Nevi (segle III aC), Enni (segle III aC), Pacuvi (segle III-II aC), Acci (segle II aC), i que les tragèdies eren grans espectacles que tenien poc a veure amb les gregues de l'època clàssica tot i que s'assemblaven a les gregues contemporànies, però només ens n'han arribat les tardanes de Sèneca (segle I dC), i ni tan sols sabem si aquestes van ser escrites per ser representades o no (Florence DUPONT, *Le Théâtre latin*, París, Armand Colin, 1988, p. 30-34).

24. DUPONT, *Le Théâtre latin*, p. 20.

25. DUPONT, *Le Théâtre latin*, p. 29.

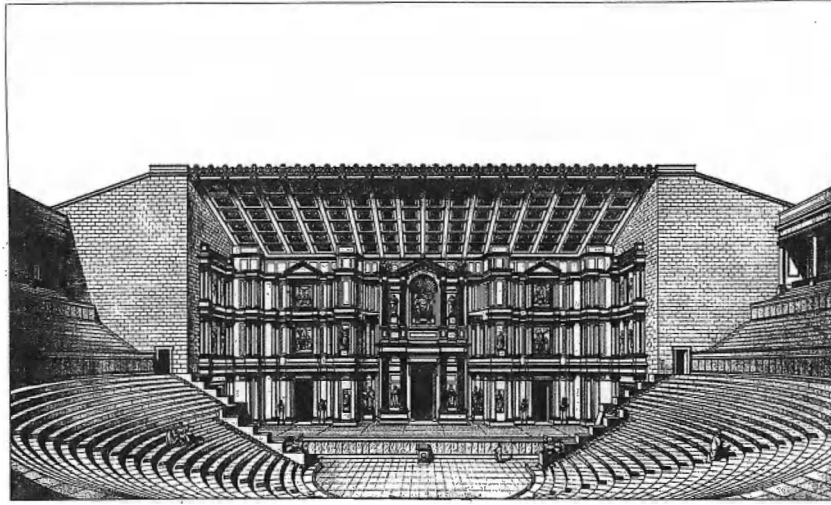


Figura 4. Reconstrucció del teatre d'Aurenja, construït al segle I dC  
(Oscar G. BROCKETT; Franklin J. HILDY, *History of the Theatre*, Boston, 1968, p. 54,  
de *Monuments Antique à Orange*, París, 1856).

Com el primer de Roma, el de Pompeu, els teatres romans 'monumentalitzen' aquesta disposició escènica, de manera que el *frons scaenae* del teatre romà conté les dues portes practicables, un gran pòrtic que representa el temple, i les entrades i sortides, una cap al fòrum i una altra cap al port (fig. 4).<sup>26</sup> Cal presumir, perquè no ho sabem, que, a l'hora de posar en escena les comèdies, les companyies llatines van recollir també la convenció segons la qual l'entrada cap al fòrum era a l'esquerra del públic i l'entrada cap al port a la dreta.

Tot això a partir que es van començar a construir teatres d'obra, al segle II-I aC, com el d'Arle, Aurenja, Pompeia o Roma,<sup>27</sup> perquè abans les representacions es feien sobre una simple tarima de fusta i els primers teatres eren ocasionals i es construïen de fusta. Però l'espai de ficció i el codi d'entrades i sortides ja llavors, al segle III aC, devien estar del tot assimilats, com ho demostra que després els van plasmar arquitectònicament tots els teatres romans.

26. DUPONT, *Le Théâtre latin*, p. 17.

27. DUPONT, *Le Théâtre latin*, p. 17.

#### UN CODI INTERIORITZAT

Tant la convenció espacial com el codi d'entrades i sortides es van perdre durant l'edat mitjana, amb les metamorfosis de l'imperi Romà primer cap a revolució cristiana, després cap a la revolució agrària, després cap a l'esfondrament de les estructures imperials a l'imperi d'Occident i finalment cap a la reorganització carolíngia. Com moltes altres coses en aquesta etapa, que dura aproximadament mig mil·lenni, el teatre desapareix dels documents i no en podem dir quasi res. Després el teatre s'organitza a partir de les estructures eclesiàstiques, en festes sagrades, desenvolupat per parròquies, gremis, a l'interior de convents i monestirs, i s'acull a les esglésies i en part a les universitats.

Al Renaixement, primer en llatí i després en llengües vulgars, els autors dramàtics parteixen dels models clàssics que tenen a mà, que són els que s'introdueixen a les universitats i que els primers humanistes comencen a publicar. Els autors renaixentistes descobreixen el teatre llatí a partir de les tragèdies de Sèneca<sup>28</sup> i després les comèdies de Plaute i Terenci.

I la convenció espacial de la comèdia nova i llatina es torna a introduir i a consolidar, ara d'una manera totalment abstracta, és a dir, sense el suport d'un edifici que la plasmi arquitectònicament. Així, l'acció succeeix sempre en un carrer amb dues portes practicables, sense presència necessàriament del temple, que a vegades esdevé una església. I amb la convenció espacial torna el codi d'entrades i sortides, ara sense les referències del fòrum i el port, però preservant les nocions de cap a l'interior i cap a l'exterior, marcant-les a dreta o a esquerra de l'espectador arbitràriament.

Una altra cosa és el que els responsables de portar a escena els textos dramàtics renaixentistes feien després, ja que pel que sembla el text era només un pretext per a l'espectacle en el context dels divertiments festius de les corts italianes, tal com documenten les descripcions de la representació de la *Cassaria* de Ludovico Ariosto al Palau d'Este el 1508<sup>29</sup> i la de

28. DUPONT, *Le Théâtre latin*, p. 38.

29. Carta de Bernardino Prosperi a Isabella d'Este Gonzaga del 8 de març: «Ma quello che è stato il meglio di tutte queste feste e representatione, è stato la sena dove se sono representate, quale ha facto uno M.<sup>o</sup> Peregrino depinctore sta col S.<sup>re</sup> ch'è una contracta et prospectiva de una terra cum case, chiesie, torre, campanili e zardini, che la persona non se può satiare a guardarla



la *Taranta* de Pietro Aretino,<sup>30</sup> com també il·lustra l'espectacular Teatro Olimpico d'Andrea Palladio, inspirat en els romans però abandonant-ne la bidimensionalitat per llançar-se a la perspectiva.<sup>31</sup>

En tot cas, el teatre del Renaixement i el barroc, encara que no sempre l'acció passa en un carrer però sovint passa al carrer, desenvolupa la convenció espacial del teatre llatí. A la península Ibèrica, per exemple, malgrat que la cort introdueix el teatre a la italiana amb perspectiva, el corral de comèdies, com el d'Almagro, conservat i reconstruït al segle xx (fig. 5),<sup>32</sup> el teatre popular, té dues portes practicables i entrades i sortides a la vista, però ha incorporat un balcó que introdueix a l'espai escènic occidental la verticalitat: la casa sense atributs del teatre llatí ha agafat la fesomia d'una casa de poble i ciutat, amb el seu balcó que dona al carrer.<sup>33</sup>

De manera similar, el teatre elisabetià parteix també del model llatí o potser directament del corral de comèdies però superant-lo en complexitat i articulació. Gràcies a la forma rodona o hexagonal del continent, l'escenari elisabetià trenca la rigidesa de la caixa de sabates del corral de comèdies. La tarima de l'escenari queda al mig de la platea i no té res per amagar, cosa que fa que es pugui utilitzar l'espai de manera polièdrica i expansiva: la tarima, a tres bandes i no frontal, no limita l'espai escènic, ja que els actors poden baixar a la platea per unes escales practicables; les entrades i sortides són simbòliques, des de *minorum aedes*, l'espai on esperen els actors a la vista del públic per entrar en acció; les dues columnes que sostenen el cobricel

per le diverse cose che ge sono, tute de inzegno e bene intese, quale non credo se guasti, ma che le salvarano, per usarla del'altre fiare» (Michele CATALANO, *Vita di Ludovico Ariosto. Ricostruita su nuovi documenti*, vol. 2, Gènova, Biblioteca dell'«Archivium romanicum», 1930, p. 83-84).

30. «Comme scrive lo stesso Vasari [...], la scena della commedia riproduce Roma. Il palcoscenico molto grande e profondo (circa quaranta metri) contiene tutti i monumenti più rappresentativi della città [...]. Nel corso dello spettacolo il trascorrere del tempo è visualizzato dal lento procedere di un enorme globo luminoso, simboleggiante il sole, che ruota al centro della scena [...]» (Giovanni ATTOLINI, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 1988, p. 122-123).

31. <<http://www.teatrolimpicovicenza.it>> (15-7-2017).

32. Didier SOULLER, «Les vestiges des lieux scéniques au Siècle d'Or en Espagne», dins Charles Mazouer, *Les lieux du spectacle dans l'Europe du XVIIe siècle*, Tubinga, Narr Dr. Gunter, 2008, p. 35.

33. No em sembla raonable l'explicació que dona Souiller (SOULLER, «Les vestiges des lieux scéniques...», p. 38) sobre *Is/Isen* i *Va-sé'n/Van-sé'n* en relació amb les teles de l'escenari. Ahir com avui, quan estàs 'dins', des del punt de vista de l'espectador 'entres' a escena, però des del punt de vista de l'actor 'surts' a escena, és a dir, és una acotació de direcció i no integrada a la ficció.



Figura 5. Corral de comèdies d'Almagro (Charles MAZOUER, *Les lieux du spectacle dans l'Europe du XVIIe siècle*, 2008, p. 35).

de l'escenari generen nous espais escenogràfics; el fons continua reproduint un *frons scaenae*, amb dues portes practicables i una obertura central, com el temple del teatre llatí, que es fa servir per a escenes d'interior; la galeria, en canvi, a més d'aportar verticalitat com al corral de comèdies, per exemple, a la famosa escena del balcó de *Romeo i Julieta*, esdevé una formidable eina per a l'acció dramàtica quan s'utilitza com a articulació de l'espai, esdevenint un espai alternatiu a la tarima i la platea, cosa que explica els canvis d'espai frenètics d'obres com *Eduard II* de Christopher Marlowe o *El diable blanc* de John Webster, que no permetria el corral de comèdies (fig. 6).<sup>34</sup>

En canvi, l'espai del teatre clàssic francès, que immediatament va ser interior, tant a la cort de Lluís XIV com als primers teatres parisencs de l'Hôtel de Bourgogne o el Théâtre du Marais, són el que avui en diem una caixa negra, és a dir, un espai diàfan emmarcat per la boca de l'escenari.

34. Andrew GURR, *The Shakespearean Stage, 1577-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, p. 121.



Figura 6. Còpia d'Arend van Buchell (Bibliotheek der Rijksuniversiteit) del croquis que va fer Johannes de Witt durant la seva visita a Londres el 1596 del teatre Swann, acabat de construir, sense l'obertura central (Andrew GURR, *The Shakespearean Stage, 1577-1642*, 1980, p. 123).

Evidentment no ho hem comprovat en tots els exemples de literatura dramàtica moderna, però si, tenint en compte el context espacial en què es representaven, o almenys l'abstracte que el seu autor tenia al cap quan escrivia, apliquem el codi d'entrades i sortides a obres tan diferents com *La mandràgora* de Maquiavel, *La Moscheta* del Ruzzante, *El castigo sin venganza* de Lope de Vega, *Romeo i Julieta* de Shakespeare, *Llàstima que sigui una puta* de John Ford, *Volpone o la guineu* de Ben Jonson, *Berenice* de Jean Racine, *El malalt imaginari* de Molière o *Lucrecia* de Joan Ramis, a la simple lectura l'obra se'ns endreça immediatament, sorgeix una ordenació del funcionament de l'espai i en podem visualitzar la posada en escena, com en una obra de Samuel Beckett. El codi d'entrades i sortides comença a

desdibuixar-se a les comèdies de Goldoni, que introdueix els telons pintats i la multiplicitat d'espais.

#### ESPAI MENTAL I ESPAI FÍSIC A LA TRAGICOMÈDIA

Tenim indicis suficients per pensar que el jove Fontanella dels anys 1640 no era un literat tancat a la seva torre de vori, i sovint la seva obra literària està lligada a la realitat més immediata, com per exemple el panegíric a Pau Claris, els poemes d'amor a Elisa-Nise, Gileta i Amaril·lis, dones de carn i ossos, algunes identificades, malgrat els noms, el cicle de poemes relacionats amb el viatge de caire polític a París i Münster,<sup>35</sup> o les monges de les *Cartes a les Senyores dels Àngels i de Jerusalem*.<sup>36</sup>

També, pel que fa a l'activitat teatral, tot fa pensar que Fontanella era un home d'acció. No posem documentació específica sobre aquesta activitat, excepte la que ens proporciona la narració del *Manual de novells ardits* (XIV, p. 547-589), sobre les celebracions que es van oferir a Barcelona el 1647 al virrei Henry de Lorraine, comte d'Harcourt, arran del bateig del seu fill, on Fontanella apareix com a autor d'uns villancets que van ser cantats a la catedral per diversos cors i orquestra, i comandant una de les tres carrosses que tancaven la desfilada carnavalesca evocant la llegenda de l'emperadriu d'Alemanya i el comte de Barcelona.<sup>37</sup> Valsalobre creu que podria fins i tot haver-ne estat el cervell o 'director escènic'<sup>38</sup> i, donada la seva condició de membre d'un clan situat prop del poder, la seva implicació en més d'una de les facetes de l'esdeveniment i la seva possible experiència escènica, sembla ben possible. En tot cas, aquesta activitat parateatral fa pensar que no degué ser la primera ni potser l'última i que possiblement

35. Pep VALSALOBRE; Eulàlia MIRALLES; Albert ROSSICH, *O he de morir o he d'amar*, Barcelona, Empúries, 2015, la introducció i els poemes al·ludits.

36. Marc SOGUES, «L'erotisme a les *Cartes a les Senyores dels Àngels i de Jerusalem*, de Francesc Fontanella», *Scripta. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, 3, 2014, p. 209-238, i VALSALOBRE; MIRALLES; ROSSICH, *O he de morir o he d'amar*, p. 162.

37. VALSALOBRE; MIRALLES; ROSSICH, *O he de morir o he d'amar*, p. 23. Pep VALSALOBRE, «La *Signora Letteratura* i *Madame Politique* es troben al carnaval amb el poeta Francesc Fontanella: una doble lectura de les festes de 1647», dins *Literatura en la Guerra de los Treinta Años*, Vigo, Academia de Hispanismo, 2012, p. 126-127.

38. VALSALOBRE, «La *Signora Letteratura* i *Madame Politique*...», p. 127.

és el seu prestigi en el camp teatral el que el va fer protagonitzar la celebració del bateig.

Ara bé, la Casa de les Comèdies de Barcelona, un teatre important ja en aquell moment, estava reservat a les companyies professionals, que eren les que en podien pagar el lloguer gràcies a les repetides funcions i que estaven trufades d'actors no catalans, i a un teatre destinat al públic general, que no entra en el joc que es desprèn de les obres teatrals de Fontanella. En aquest sentit, podria ser significativa, en un moment de guerra amb Espanya i que Catalunya intentava erigir-se com a estat independent, la reivindicació que fa la *Tragicomèdia*, a la Lloa, de la llengua catalana com a vehicle teatral.<sup>39</sup>

Centrant-nos en la *Tragicomèdia*, l'obra segueix el model segons alguns introduït per Giovanni Battista Guarini<sup>40</sup> i segons altres el de les comèdies de pastors de Lope de Vega<sup>41</sup> i molt directament *La Arcàdia* (1620),<sup>42</sup> on l'acció se situa en una Arcàdia bucòlica hereva de la de Jacopo Sannazaro i sobretot de la *Diana* de Jorge de Montemayor. En aquest cas, l'Arcàdia es localitza significativament en una Barcelona selvàtica plena de pastors i déus romans, sense carrers ni portes ni balcons, ni tampoc un interior i exterior de la ciutat, doncs.

És evident que la *Tragicomèdia* no respon a l'esquema espacial que hem vist a l'epígraf anterior. I això és una evidència més que no es tracta d'un exercici d'estil per a un espai abstracte o no espai, sinó que està escrita pensant en un de determinat. Quin espai es desprèn de la lectura de la *Tragicomèdia*?

39. MIRÓ, *Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfia*, p. 61.

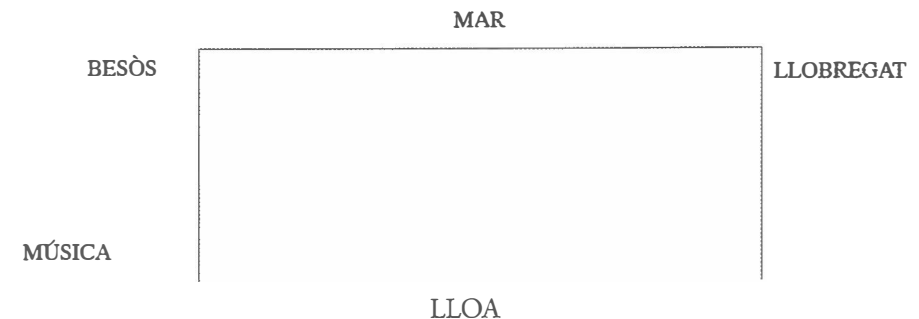
40. MIRÓ, «Diversitat de temes i de registres en el teatre de Francesc Fontanella...», p. 360-361; Josep SOLERVICENS, «Belona, una convulsa Arcàdia barroca: la *Tragicomèdia de amor, firmesa y porfia* de Francesc Fontanella», dins R. Friedlein; G. Poppenberg; A. Volmer (ed.), *Arkadien in den romanischen Literaturen. Zu Ehren von Sebastian Neumeister zum 70. Geburtstag*, Heidelberg, Winter Verlag, 2008, p. 218.

41. Gabriel SANSANO, «Algunes notes sobre les fonts dramàtiques de la *Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfia*, de F. Fontanella: *Il pastor fido*, de Guarini i les comèdies de pastors de Lope de Vega», dins S. Martí (coord.), *Actes del Tretzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Universitat de Girona 8-14 de setembre de 2003*, vol. I, Barcelona, PAM, 2006, p. 288-291.

42. Gabriel SANSANO, *Il teatro catalano del Seicento: Francesc Fontanella e la festa barocca*, contribució llegida dins el XV Simposi de l'Arxiu de Tradicions de l'Alguer «Sardenya i el Mediterrani occidental a l'edat moderna (ss. XVI-XVII)», Università degli Studi di Cagliari, 27-28 de maig del 2011, inèdit, p. 7-8.

#### ANÀLISI DE MOVIMENTS DE LA TRAGICOMÈDIA APLICANT-HI EL CODI D'ENTRADES I SORTIDES

Si, com creiem, el públic de la *Tragicomèdia* tenia interioritzat el codi espacial d'entrades i sortides que hem vist més amunt, Fontanella va saber utilitzar-lo com a recurs dramàtic i expressiu. Com que en aquest cas no hi ha l'oposició interior-exterior, l'autor tradueix aquesta oposició dins un espai mental compartit per tots els barcelonins en una oposició Besòs-Llobregat, accentuant així d'una manera molt gràfica el conflicte entre clans que es desenvolupa en escena. A més a més, els espectadors, si Fontanella va situar l'espai convenientment, veien sortir els pastors del Llobregat en efecte del cantó on els barcelonins tenen interioritzat el Llobregat i els del Besòs del del Besòs. Com Aristòfanes, doncs, Fontanella juga de nou amb la immediatesa de l'espai mental real i l'espai mental metafòric, que es fonen i s'identifiquen, cosa més difícil de fer en un teatre públic on aquesta identitat es perd.



*Ix Possimico*

*Ix Cassòlio*  
*Sona música dintre.*

→

*Cassòlio* *Possimico*  
*Van-se'n (Cassòlio i Possimico) i canta la Música dintre.*

*Mentres se canta la lletra s'alçarà una cortina i se descobrirà Fontano assentat, ab una lira a la mà, i en l'altra una corona de flors, i mentres se canta l'última quarteta ix al teatro.*



La Lloa no té per què respectar el codi d'entrades i sortides, però pres-  
suposem que sí que ho feia, almenys pel que fa als personatges que després  
protagonitzaran també la trama de la tragicomèdia.

Hem situat la música fora de l'escenari, arbitràriament a la banda Besòs.  
En tot cas, sona des d'un altre lloc i no visible (recordem que el teatre de  
la Santa Creu tenia un lloc específic per als músics).

La cortina és un dels punts clau de la nostra argumentació, perquè de-  
mostra que Fontanella pensava en un espai i uns recursos concrets. Ja hem  
vist que aquest recurs tan brosià no era gaire habitual al teatre de l'època,  
malgrat que al teatre anglès i el corral de comèdies es feien servir teles per  
tapar les portes practicables quan no interessaven o per transformar l'esce-  
nari en un interior,<sup>43</sup> perquè implica un espai teatral dotat de mecanismes  
com els actuals o del segle XIX i XX. Si Fontanella pensava en un espai real,  
sabia com fer alçar la cortina, qui i com l'alçaria i quina cortina seria. Això  
vol dir que si aquest espai real era una casa privada, la funció es degué fer  
probablement en un pati o jardí, on és possible que algú situat més amunt  
pugui fer aquesta acció, llevat que existís una sala prou ampla i amb galeria  
superior a l'interior de l'edifici.

43. GURR, *The Shakespearean Stage...*, p. 121, 125; SOUILLER, «Les vestiges des lieux scéniques...»,  
p. 47.

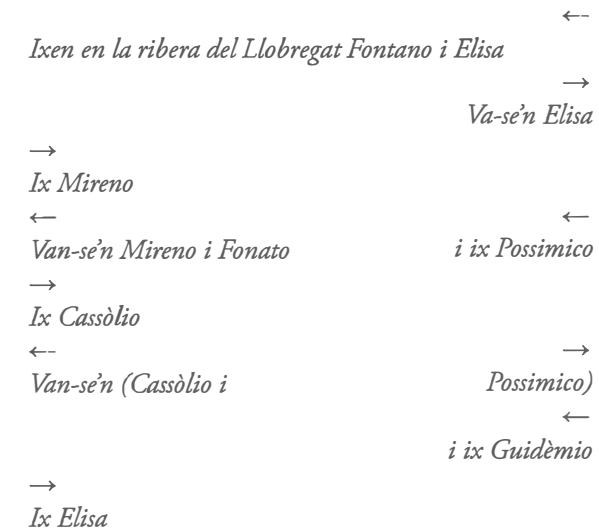
La cortina es pot pensar en un primer moment que és al fons de l'escenari  
i que s'aixeca frontalment, però l'acotació (*ix al teatre*) i el posterior ús de  
Possimico i Cassòlia semblen desmentir-ho, i més aviat cal pensar en un  
espai alternatiu lateral.

## LLETRA

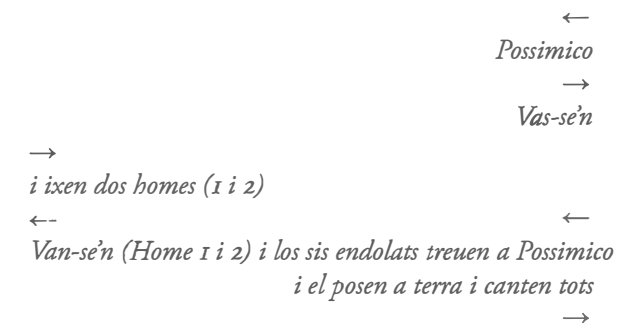
*Música*

Sense acotació, s'entén que la Lletra es canta des del lloc dels músics.

## ACTE PRIMER



## ENTREMÈS

*Música*

*Van-se'n*

→  
*i ixen dos hòmens (1 i 2)*

←  
*Ix Possimico dansant*

→  
*Ixen dos dones (1 i 2)*

←  
*Van-se'n (Dona 1 i 2, Home 1 i 2)*

*Vas-se'n (Possimico)*

→  
*i ix un escrivà (1)*

*Ix Possimico d'alcalde*

→  
*Ix un altre escrivà (2)*

←  
*Van-se'n los dos (Escrivà 1 i 2)*

*Va-se'n (Possimico)*

→  
*i ix Bernarda*

←  
*Ix Possimico a cavall, en un bastó*

*Ix Marica*

## BALL PER L'ENTREMÈS

*Música*

*Ixen Guidèmio*

→  
*Flora*

*Mireno*

Com la Lloa, l'Entremès i el Ball de l'entremès no tenen per què respectar el codi d'entrades i sortides de la *Tragicomèdia*, però igualment presumim que ho fan pel que fa als personatges que hi apareixen, i a la resta apliquem

la llei de l'alternança.<sup>44</sup> El 'personatge' Música entenem que intervé des del lloc reservat als músics.

## ACTE SEGON

*Ixen del Besòs: Mireno, Fontano Del Llobregat Morano, pastor primer, pastor 2*  
*Guidèmio, pastor 1, pastor 2*  
*En lo temple de Júpiter*

←  
*Vas-se'n (Fontano)*

*Vas-se'n (Guidèmio)*

*Vas-se'n los pastors*

←  
*Van-se'n (Mireno i Morano)*

*i ix Possimico*

→  
*Ix Flora*

*Vas-se'n (Flora)*

*Va-se'n (Possimico)*

→  
*i ixen Guidèmio i pastors*

*Van-se'n (pastors)*

←  
*Ix Possimico*

*Va-se'n Possimico*

*Vas-se'n (Guidèmio)*

44. Lògica primària de la semàntica de la posada en escena: si un personatge A entra per aquí, un personatge B, per significar que no van junts o no venen del mateix lloc, entra per allà.

*i ix Cassòlio*

*Ix Flora*

←

*Vas-se'n Cassòlio*

→

*i ix Elisa*

←

*Va-se'n (Flora)*

*Ix Fontano*

*Ix Flora*

Com és sabut,<sup>45</sup> en el teatre barroc popular ibèric i britànic, el personatge, sigui a través de la verbalització, sigui aprofitant els elements arquitectònics del *frons scaenae*, sigui amb un objecte d'*attrezzo*, crea l'espai. Per situar-nos al temple de Júpiter,<sup>46</sup> doncs, no cal un canvi d'espai. Amb algun element escenogràfic (taula, columna) introduït durant el Ball de l'entremès i la primera intervenció de Mireno

Oh Júpiter, a qui rendida aclama  
Bel·lona d'estes selves aplaudida,  
a on de tes ares la divina flama  
és àrbitre fatal de nostra vida,  
esta vellesa en nou ardor inflama,  
del temps no de les armes oprimida,  
o per finir la bel·licosa empresa  
dóna efecte feliç a ta promesa.

n'hi ha prou per situar-nos en un nou espai, sense tanmateix perdre les coordenades de l'espai metafòric i mental.

45. SOUILLER, «Les vestiges des lieux scéniques...», p. 42.

46. Segur que Fontanella no era conscient que a quatre passes de casa seva tenia el temple d'August.

## BALL DE LA PINTURA

*Ix, cantant, la Pintura ab paleta i pinzells a la mà*

*Ix una dama*

→

*Ixen dos hòmens*

*Ixen*

*. Possimico*

*i Cassòlio ab capsas i potets*

←

*Van-se'n tots (2 hòmens i Cassòlio) (Dama i Possimico)  
sinó la Pintura*

Com a la Lloa, l'Entremès i el Ball de l'entremès, apliquem la convenció espacial als personatges de la comèdia i la llei de l'alternança a la resta.

## ACTE TERCER

*Ixen Guidèmio i pastors*

←

*Ix Possimico*

*Van-se'n (Guidèmio, pastors, Possimico)*

←

*i ix Tirsis*

*Ix Morano*

*Vas-se'n (Tirsis)*

*Vas-se'n (Morano)*

→

*i ix*

*i Cassòlio*

*Possimico*

*Van-se'n (Cassòlio i*

*Possimico)*

*i ixen Fontano*

*i Guidèmio*

*Llancen mà a les espases i renyeixen*

→		←
<i>i ixen</i>		<i>Tirsis</i>
<i>i Mireno al mateix temps</i>		
→		←
<i>Ixen pastors del Besòs</i>		<i>i del Llobregat</i>
→		←
<i>Ixen</i>		<i>Morano</i>
<i>Elisa, pastors del Besòs</i>		<i>i pastors del Llobregat</i>
←		→
<i>Van-se'n tots (Elisa, Mireno Guidèmio, Tirsis, Morano</i>		
<i>pastors del Besòs</i>		<i>i pastors del Llobregat),</i>
<i>quedà's Fontano</i>		
		←
<i>i ixen</i>		<i>Possimico</i>
<i>i Flora</i>		

L'espectacle culminaria amb el ball final, que probablement no s'ha conservat perquè era manllevat i no original com tota la resta de la *Tragicomèdia*: «il fatto che il finale, o qualunque altra chiusura, non sia conservata tra i manoscritti ci fa pensare che forse non fosse suo e che potesse essere un ballo o una *pièce* musicale, comuni tra i fine festa». <sup>47</sup>

Tenint en compte aquest esquema, si en una representació donada i en un espai determinat (per exemple, avui, el teatre Grec de Montjuïc), s'encaixa l'espai metafòric de l'obra amb l'espai mental dels barcelonins, com passava al teatre d'Atenes als segles v-iv aC, la potència metafòrica esdevé exponencial i, darrere l'abstracció pastoral, que multiplica el doble joc, l'ara i aquí es fa transparent per als espectadors còmplices i de cop protagonistes. Què poden voler dir si no, malgrat ser un lloc convencional des de la comèdia llatina, els últims versos de la *Tragicomèdia*?

Hermoses dames que fóreu  
de mos conceptes idea,  
si mos afectes oïu,  
si disculpau ma rudesia,  
al més infeliç amant  
fareu venturós poeta.

47. SANSANO, *Il teatro catalano del Seicento: Francesc Fontanella e la festa barocca*, p. 13-14.

Aquests versos suggereixen que els papers de dones eren interpretats per homes i que el públic eren bàsicament les dames, unes dames concretes a més a més, com ja ha defensat Albert Rossich. <sup>48</sup>

En definitiva, tot plegat podria demostrar que Fontanella no tenia al cap un espai abstracte, com el descrit a l'anterior epígraf, sinó que pensava ja, en escriure la *Tragicomèdia*, en un espai concret, una funció concreta, amb una posada en escena concreta i uns actors concrets, <sup>49</sup> no sabem si a la casa dels Fontanella de Sant Just o de la baixada de Santa Eulàlia, o en algun altre palauet d'algun altre prohóm de Barcelona.

#### METATEATRALITAT

No disposem de les referències necessàries per interpretar amb detall aquest doble joc, però alguns indicis són evidents i altres conjecturables. Una conseqüència d'aquesta fusió de l'espai metafòric i l'espai mental, i per tant de la realitat i la ficció, és la metateatralitat, que forma part del doble joc irònic en complicitat amb el públic. Tal com apunten Pep Valsalobre i Albert Rossich:

El resultat d'aquesta construcció simbòlica recrea l'espectacle total [...] en una arquitectura travada que implica els elements humans que intervenen en tota manifestació teatral: l'autor, que és el protagonista de la lloa; l'actor, exemplificat en el graciós, a l'entremès; i el públic, destinatari del discurs de la Pintura, al ball. Així, l'espectacle barroc, que ajuntava a una obra dramàtica els complements d'una lloa, d'un entremès i d'un ball, remet aquí a una unitat superior que representa l'apoteosi del teatre. <sup>50</sup>

48. ALBERT ROSSICH, «El teatre barroc», dins A. ROSSICH *et al.*, *El teatre català. Dels orígens al segle XVIII*, Kassel, Edition Reichenberger, 2001, p. 71; ALBERT ROSSICH, «El teatre barroc (segle XVII)», dins E. Miralles (ed.), *Del Cinccents al Seicents: tres-cents anys de literatura catalana*, Bellcaire d'Empordà, Vitel·la, 2010, p. 223-261; VALSALOBRE; ROSSICH, *Literatura i cultura catalanes (segles XVII-XVIII)*, p. 261.

49. Com ja observen Pep Valsalobre i Albert Rossich (VALSALOBRE; ROSSICH, *Literatura i cultura catalanes (segles XVII-XVIII)*, p. 261), el fet que a *Lo desengany* dos personatges, Tirsis i Mireno, repeteixin nom respecte a la *Tragicomèdia*, sense tanmateix tenir cap connexió com a tals, i que Fontano i Guidèmio hi apareguin com a 'actors' deu voler dir que els seus intèrprets eren identificats amb els personatges. També Josep SOLERVICENS, «Literatura catalana barroca: meravella & mixtura», dins *Llengua i literatura. Barcelona 1700*, Barcelona, Barcino / Ajuntament de Barcelona, 2011, p. 266-267.

50. ROSSICH, «El teatre barroc», p. 71; VALSALOBRE; ROSSICH, *Literatura i cultura catalanes (segles XVII-XVIII)*, p. 255.

Encara podem afegir-hi, d'acord amb el concepte d'espectacle total que es tenia a l'època, la música, indispensable en tot espectacle barroc, a l'Entremès, i la pintura, d'acord amb la concepció de l'època de les unitats escèniques com a 'quadres',<sup>51</sup> de la mateixa manera que als quadres barrocs es plasmava 'teatralment' el moment dramàtic culminant d'una història.

#### MISSATGE POLÍTIC

Una altra possible conseqüència del doble joc i de la fusió de realitat i ficció és el factible missatge polític de la *Tragicomèdia*. En un moment de vida política tan convulsa per als barcelonins, immersos en una guerra contra el propi rei, no devia ser evident a quin dels dos bàndols apel·lava Fontanella perquè fessin les paus en bé de la causa comuna? Deixaria escapar Fontanella, des del nucli de poder del moment i adreçant-se a aquest mateix nucli, l'oportunitat d'intervenir amb una eina tan potent com un espectacle? De fet, el missatge polític és transparent: a Barcelona, entre el Besòs i el Llobregat, dos clans s'enfronten i cal trobar la pau i la reconciliació. El problema és identificar, darrere aquesta faula convencional d'anagnòrisi,<sup>52</sup> el rerefons real.

Sorpren Solervicens<sup>53</sup> el tarannà bèl·lic del bucolisme de la *Tragicomèdia* i ell mateix argumenta que respon al clima polític del moment, però de fet no podia ser altrament si el que buscava Fontanella era espremer al màxim el joc de miralls amb el present real. Després de la mort de Pau Claris el 1641, es va produir una certa divisió respecte a objectius i mètodes polítics dins l'elit catalana i el 1642, arran del nomenament de Josep Fontanella, germà de Francesc, com a regent de la Reial Audiència,<sup>54</sup> un cert enfrontament amb Josep de Margarit, en aquell moment governador. Fontanella

reclamaria amb la *Tragicomèdia* la unitat del bàndol enfrontat a la corona espanyola i obligat a demanar la protecció de la francesa.<sup>55</sup>

Pensem doncs que la *Tragicomèdia* no és un producte barroc purament literari, sinó un artefacte escènic concebut per intervenir en la realitat més immediata i urgent a través de la diversió.

51. SOULLER, «Les vestiges des lieux scéniques...», p. 42.

52. VALSALOBRE; ROSSICH, *Literatura i cultura catalanes (segles XVII-XVIII)*, p. 255.

53. SOLERVICENS, «Belona, una convulsa Arcàdia barroca...», p. 219. El mateix Solervicens, però, acceptaria l'al·lusió a la situació política de Catalunya a la *Tragicomèdia*: «En canvi, a la *Tragicomèdia* les al·lusions al conflicte bèl·lic no són ni accidentals ni implícites» (SOLERVICENS, «Literatura catalana barroca: meravella & mixtura», p. 261).

54. SOLERVICENS, «Belona, una convulsa Arcàdia barroca...», p. 225-226.

55. El mateix sembla pensar recentment Solervicens (SOLERVICENS, «Literatura catalana barroca: meravella & mixtura», p. 265). Caldria estudiar aquesta possibilitat intentant identificar els protagonistes de l'obra amb possibles personatges reals però això ja s'escapa de l'objectiu d'aquest treball. Si això es pogués verificar donaria un *terminus post quem* per a la representació de l'espectacle. Si és que això no ens sembla poca cosa i hem de pensar més aviat en els enfrontaments i les represàlies i depuracions entre membres de l'elit 'proespanya' i 'profrança' dels anys quaranta, tot i que la clara filiació a un bàndol de Fontanella ho fa difícil (sobre la ideologia del període, Antoni SIMON I TARRÉS, *Els orígens ideològics de la revolució catalana de 1640*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, p. 163-219; Òscar JANÉ CHECA, *Catalunya sense Espanya. Ramon Trobat. Ideologia i catalanitat a l'empària de França*, Catarroja, Afers, 2009, p. 55-73).